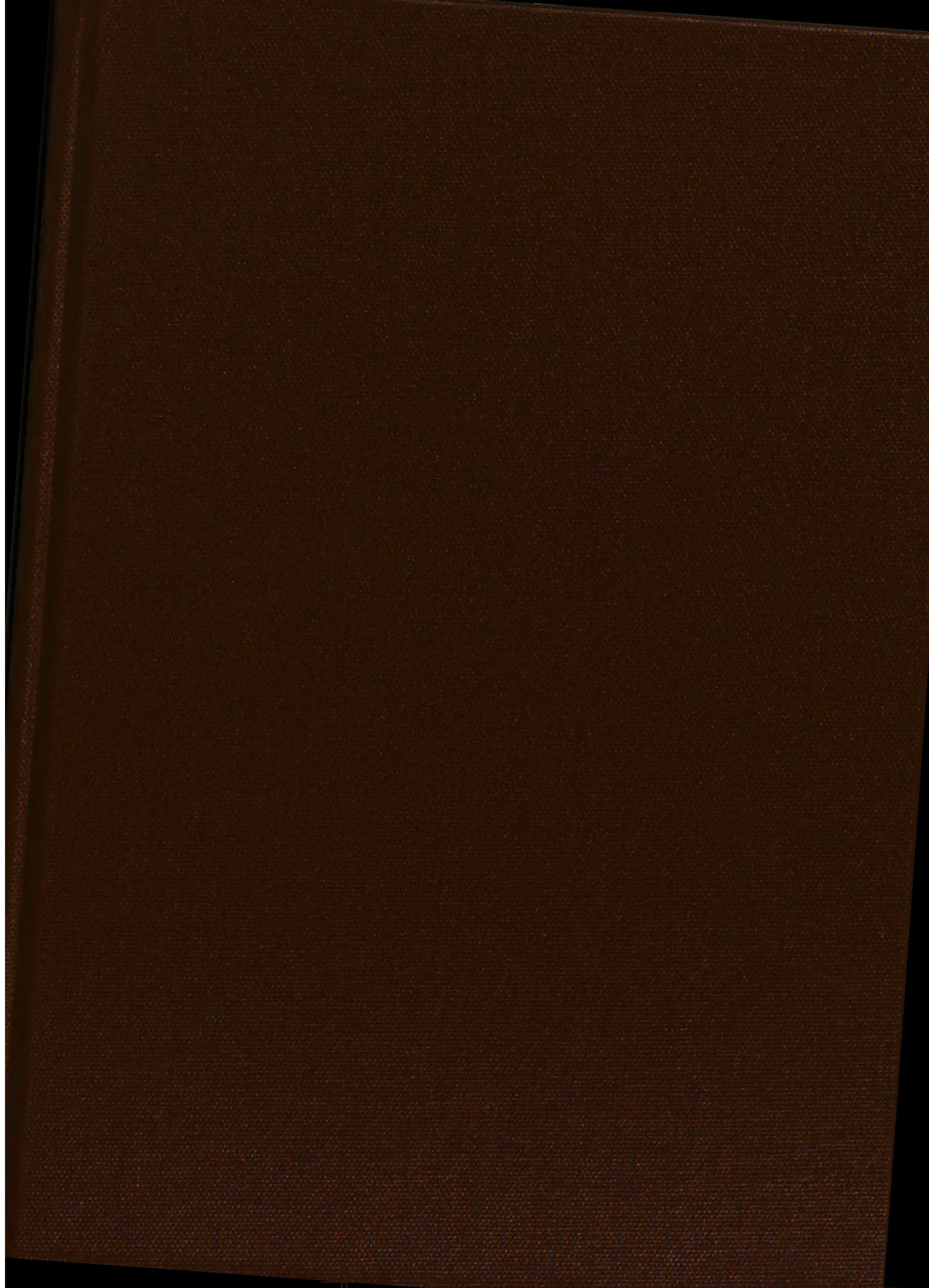
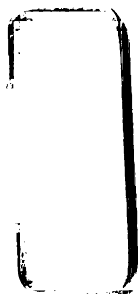
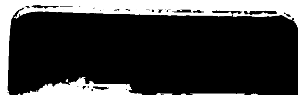






Aus der Welt
Ferdinand Hodlers

Sein Werdegang

auf Grund der

Sommerausstellung 1917 im Zürcher Kunsthaus

von

Artur Weese

Mit 17 Abbildungen



Bern / Verlag von A. Francke / 1918

Meinem Sohne Hellmut
im Felde

Erst die große Hodler-Ausstellung im Sommer 1917 im Züricher Kunsthaus hat die Möglichkeit gegeben, einen Einblick in die Entwicklung der Kunst Ferdinand Hodlers zu gewinnen. Man kannte ihn als eigenwilligen Kopf und starke Persönlichkeit im wesentlichen seit dem Beginn der neunziger Jahre. Damals aber war er bereits fertig und hatte sich gefunden, ohne daß die Welt gewußt hätte, wie schwer es ihm gefallen war, sich einen Weg zu bahnen und eine bereits früh erworbene und vollkommen ausgebildete Meisterschaft wie ein untaugliches Mittel zu verwerfen. In der Öffentlichkeit war der frühe Hodler so gut wie unbekannt. Nur wer in einigen Privatsammlungen sich umgesehen hatte, der kannte auch den Hodler der siebziger und achtziger Jahre, die nicht bloß im Werden und Ringen vergangen waren, sondern schon einen Maler von ungewöhnlichem Können und einer entschiedenen Richtung gezeitigt hatten.

Auf den ersten Blick hat der frühe Hodler mit dem der neunziger Jahre nichts zu tun; denn jener war ein anderer Künstler. Er lebte in den malerischen Anschauungen, die auf Manet und die spanischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts zurückzuführen sind. Die altmeisterliche Formsicherheit und der flüssige Vortrag in Verbindung mit der Vorliebe für ausgesprochen graue und neutrale Farbwerte machten es zur Gewißheit, daß er an die modernsten Freilichtrezepte der Pariser Schulen jedenfalls noch keinen Anschluß gesucht hatte. Ebensowenig läßt sich ein Anzeichen dafür finden, daß er den Impressionisten nahe getreten wäre. Noch ist seine Farbe grau und schwer, wie sie später hell und licht ist. Alles deutet vielmehr darauf hin, daß dieser früh fertige und technisch unbeirrte Meister als Figurenmaler die Problemstellung und Problemlösung in einer Weise suche, die mehr aus den Grundsätzen der Alten abgeleitet ist, als nach neuen Zielen strebt. Der Ecole des beaux-arts in Genf macht es alle Ehre, ein junges Talent in so ausgereifter Form entlassen zu haben. Aber die Sicherheit des Vortrages hat etwas Altkluges an sich und spricht mehr für die Geschicklichkeit, mit der es der bartlose Jünger

den Alten abgeguckt hat, als für die mündig gewordene Eigenart eines selbständigen Kopfes. Noch ein halbes Jahrzehnt lang, nachdem er der Schule den Rücken gekehrt und von einer spanischen Reise wieder ins Land gekommen ist, spürt man diese verblüffende Handfestigkeit der Darstellung, die einen unbestreitbar französischen Einschlag hat, schon weil sie so überlegen den Ton trifft, ohne je zu stocken oder zu entgleisen. Er meistert seinen Stoff. Daran hindert ihn auch nicht eine verwünscht gescheite Anpassung an die Art Rembrandts, wenn er eine Figur in den schwimmenden Nebel undurchsichtiger Neutralfarben taucht, die Umrisse auflöst und nur ein paar lebenswarme Töne hervorleuchten läßt, die im Raume schweben wie die Lichter des Wildes im Halbdunkel des Abends, die auch nicht Ort und Form, sondern nur das Dasein von etwas Lebendigem verraten.

Aber, wie gesagt, das alles wußten nur die allernächsten Freunde Hodlers, und sie haben von ihrer Kenntnis eigentlich nichts laut werden lassen. Infolgedessen war Hodler, als mit der „Nacht“ sein Tag anbrach, ein durchaus neuer und eigenartiger Mann, der seitdem dafür gesorgt hat, daß seine schnell aufeinander folgenden Werke die Öffentlichkeit immer mehr anzogen und in Atem hielten. Was aber das Wichtigste ist: seit den neunziger Jahren bis zum heutigen Tag ist eine Linie erkennbar, die ungebrochen auf ein selbst gestecktes Ziel hinweist.

Seitdem hatte er sich losgesagt von all den Schlagworten und Schulmeinungen, die die Ausstellungen der letzten drei Jahrzehnte beherrscht haben. Er erschien als ein durchaus Eigener, seine Persönlichkeit ist fest umrissen. Er hat Feinde und Widersacher, aber auch Bewunderer und sogar eine Gemeinde. Man streitet sich um ihn; ein Für und Wider der Meinungen ist um den Namen und die Gedanken Hodlers entbrannt. Auch die Federn haben sich gerührt, eine Literatur ist über seine Kunst entstanden, die sich mehr und mehr auf deren grundsätzliche Richtung einließ als auf eine Klarstellung seiner Entwicklung, die bereits auf zwei Jahrzehnte zurückging, ehe er ins Licht der großen Öffentlichkeit getreten war.

Das alles ist nun anders geworden. Die Ausstellung dieses Sommers, die von den ersten Bildern des siebzehnjährigen Jünglings bis zu der letzten großen Arbeit des Dreiundsechzigjährigen wohl die gute Hälfte seines Gesamtwerkes zeigen konnte, hat die Geschichte seines Werdeganges in den großen Abschnitten vollkommen klargelegt. Mit Zuhilfenahme von Abbildungen einiger Hauptarbeiten, die nicht herbeigeschafft werden konnten, ist es auch möglich, innerhalb der einzelnen Kapitel die Brennpunkte seines Schaffens festzulegen, die historische Figur Hodlers neben den lebendigen Künstler

der Gegenwart zu stellen und beide Gestalten durch die wichtigsten Entwicklungsfäden innerlich zu verbinden.

Mehr als je ist es ersichtlich, wie Hodler auf einem eigenen Boden Wurzel gefaßt hat, wie tief diese zurückreichen in die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, wie breit der Wipfel den gewaltigen Stamm überschattet, und wie fest er sich in den geistigen Strömungen der Zeit behauptet. Aber es ist auch mehr denn je spürbar geworden, daß dieser hoch überragende Baum in jedem Blatt vom Atemzug der Zeit berührt ist und sich die Stürme der Gegenwart durch sein weitverzweigtes Geäst wehen läßt. Nur eins hat nicht zu seinem Wachstum beigetragen: das sind die Wässerchen und der Kunstdünger, mit dem das Gartenland der modernen Kultur durch die geschäftigen Hände der staatlichen und literarischen Kunstpflege bedacht worden ist. Es hat den Anschein, daß eine urwüchsige Kraft aus größeren Tiefen geschöpft und sich zu freierer Höhe entfaltet hat, als es die neuzeitliche Zucht und Schule unserer Kunstbehütenden vermocht hätten.

Diese Kraft in ihrer Eigenart und Bedeutung erkannt zu haben, ist das Verdienst von Wien und später der deutschen Kunstkritik. Der Widerstand, den seine knorrige und starrköpfige Natur fand, war — wohl naturgemäß — in seiner nächsten Nähe am stärksten und ist an dieser Stelle nur allmählich gebrochen worden. Wenn es noch eines Stoßes bedurft hätte, um auch die Unverbesserlichen zur Seite zu schieben, so war jedenfalls die Ausstellung 1917 dazu angetan, seinen Sieg zu krönen.

Es gilt, den Entwicklungsgang des Künstlers aufzuklären.

Ferdinand Hodler ist am 14. März 1853 im Kanton Bern in Gurzelen im Gürbetal als Sohn eines Schreiners geboren. Vierjährig verliert er den Vater und erhält durch die Wiederverheiratung seiner Mutter den Schilder- und Kutschenmaler Schüpbach in Bern zum Stiefvater. Thun, Steffisburg und die Matte von Bern, besonders die Unterstadt am Stalden sind der Schauplatz seiner Jugend. Schon früh ist er im Handwerk der väterlichen Werkstatt bei den großen Schildermalereien behülflich. Er gewöhnt sich beim Hantieren mit Pinsel und Farbe von allem Anfang an große Flächen. Sein Auge ist von dem Reiz der Farben entzückt. Gold auf Blau hat's ihm besonders angetan. Dann wird man bei ihm auf Talente aufmerksam, die über den Geschäftsbereich der Firma hinausweisen. Er bekommt Unterricht im Landschaftsmalen. Dabei wird er sich eines ersten Ideales bewußt. Didays Alpenbilder dünken ihm das Allerschönste. Um des Genfer Meisters willen geht er etwa 18jährig nach Genf an die Akademie, wo indessen Barthélemy Menn sein wirklicher Lehrer

wird. Ihm hat er bis zum heutigen Tage aufrichtige Dankbarkeit bewahrt. Daniel Baud-Bovy hat in der Semaine littéraire vom 7. und 14. Juli 1917 manche Einzelheiten über Hodler berichtet, die wir gern heranziehen, weil seine näheren Freunde sonst nicht allzuviel über seine Lebensgeschichte und Lebensanschauungen zu erzählen wissen. Er betont auch geflissentlich, welch hohe Verehrung er dem lionardesken Wesen des ungewöhnlich erfinderischen und in sich gesammelten Geistes entgegenbringe. Das Beste seiner Kunst habe er von ihm, nicht bloß das heilige Feuer des Gedankens, sondern den Sinn für Ordnung und Einheit, den er als den Kern menschlicher Arbeit besonders gepflegt habe. Die Elemente der Ordnung fand Menn in der Mathematik und bewältigte durch sie die unerschöpfliche Stoffülle der Sichtbarkeit. Lehren hieß für ihn nichts anderes als «créer des relations nouvelles et les expliquer». Nach solchen neuen Beziehungen zwischen Mensch und Natur hat auch der Schüler zeitlebens gesucht und ihre Erklärung in seinen Werken gegeben. So wurde er durch die Unterweisung des kritischen Geistes ein reifer Mensch, der in der begrifflichen Erkenntnis Ziel und Lohn ungezählter Einzelbeobachtungen erblickte. Erst der Begriff machte ihn zum Herrn des Stoffes; er wurde ein «Souverain», wie Menn mit Vorliebe den reifen Menschen nannte (vgl. Anna Lanicca, Barthélémy Menn, Straßburg i. Els. 1911).

Es kann nicht genug betont werden, daß die Grundlage von Hodlers Kunst durch Menn eine theoretische Bildung mit starker analytischer Richtung und einer mathematisch geometrischen Synthese der Anschauung war. Ist doch der einzig übriggebliebene Rest von Menns erzieherischen Gedanken eine Folge von 150 Bildtafeln, auf denen er bestimmte Wissensgebiete durch geometrische anschauliche Darstellungen zu einem leicht faßlichen und dem Gedächtnis sich einprägenden Vorstellungsbilde zusammengestellt hatte, also enzyklopädische Begriffe des Einzelwissens zu geben trachtete. Man spürt die Geistesart Descartes' und die verwandte Art, den Begriff als Anschauung zum Sinnbild zu machen. Wenn es auch nicht der Inhalt philosophischer Bildung ist, den Hodler auf diese Weise empfing, so war es doch die philosophisch geschulte Art der Erkenntnis und geistigen Anschauung, die ihm hier vermittelt wurde. Er konnte von der Einzelbeobachtung zur klar umrissenen Gesamtanschauung vordringen und wurde geweckt, sein Streben auf das Ziel scharfen Denkens zu richten, indem er dem Chaos der Sichtbarkeit das klare Bild begrifflicher Ordnung gegenüberstellte.

Solchem Gewinn gegenüber, der der innere Haushalt seiner Lebensanschauung geworden ist, schätzte Hodler das handwerkliche Können beinahe

gering ein. Sein Talent ließ ihn schnell einen fix und fertigen Maler werden, einen Tausendsassa, der alles zuwege brachte, was mit Pinsel und Palette auf der Leinwand gemacht werden kann. Aber die Lehre des «vieux père Menn» machte ihn, wie es der Alte von sich selbst sagte, zum „bedachtsamen“ und „besinnlichen“ Menschen («judicieux» ist der Ehrentitel, auf den der Lehrer Wert legte). Und wenn Hodler selbst von seiner eigenen Arbeit spricht, so legt er den Nachdruck auf die Urteilskraft, mit der er's allein vom Beobachter zum Meister gebracht hat. Deshalb sind ihm die ägyptischen Reliefbilder lieber als die Meisterwerke der Griechen, wie er gelegentlich in tollkühner Wunderlichkeit zu behaupten wagt. Die Natur in ihrem unfehlbaren Triebe, durch die Form den Geist zu deuten, gibt dem Selbstbekenntnis des Künstlers recht. Denn Hodlers Kopf ist mit dem beginnenden Alter immer mehr ein Ausdruck angespannter Denkarbeit geworden. Da liegt nichts von der spiegelklaren Beschaulichkeit darin, die Malerköpfe nicht selten zeigen. Er ist nicht in der Natur spazieren gegangen, wie ein Gärtner zwischen Tulpenbeeten, um zu schauen und sich zu freuen. Eher wie ein Arzt im Tollhaus, der aus der Wunderschrift der Natur Sinn und Aberwitz zu ergründen trachtet, indem er die Gesichter seiner bedauernswerten Pfleglinge ins Auge faßt und ihnen bis auf den Grund ihrer verwirrten Seele blickt.

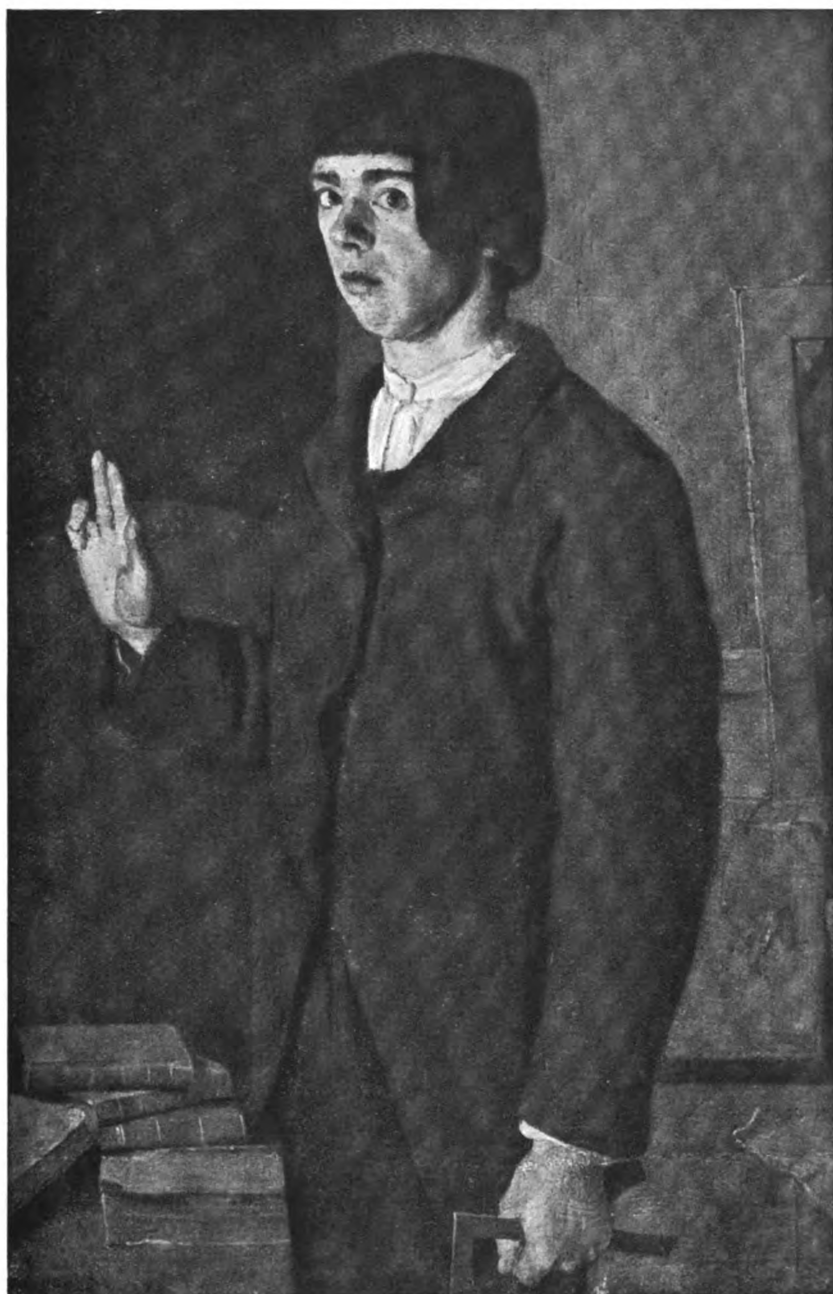
Doch kehren wir zu Hodlers Lehrzeit bei Barthélémy Menn zurück. Aus den Jahren 1872, 1873 und 1874, als der kaum achtzehnjährige Hodler nach Genf kam, um an der Ecole des beaux-arts zu studieren, haben sich vier Selbstbildnisse des jungen Anfängers erhalten. Wie beim jungen Dürer und Rembrandt gibt der erste Blick in den Spiegel Anlaß, mit Erstaunen und mit entschlossenem Wagemut zu Pinsel und Palette zu greifen. Die Züge sind ruhig und in voller Aufmerksamkeit gesammelt, der Blick fragend und fest, die Figur gerad und aufrecht. Die Kopfstudie und das Hüftbild ergänzen nur den Eindruck, den das Hauptstück vom Jahre 1874 aus dem Züricher Kunsthaus gibt: das Bild mit dem gestreckten Zeigefinger. Wie alle Jugendarbeiten frühreifer Meister fesseln auch diese Selbstbildnisse durch einen rührenden Zug tastender Vorsicht und verblüffender Könnerschaft. Es ist, als ob ein unbekannter Geist die Hand des Strebenden führe und sein Auge lenke und diesem ersten Zeugnis der Selbständigkeit seinen eigenen Stempel aufpräge. In jedem Zug verrät sich das zwingende Muß einer höheren Macht, die dem Willen und der erwachenden Absicht des Jüngers Gewalt antut. Aus dunklem Hintergrunde hebt sich die kaum erwachsene Gestalt und die hellen Züge des unfertigen und glatten

Gesichtes heraus. Nirgendwo ein fester Strich, kein klarer Umriß, alles in die malerische Unbestimmtheit gebettet, die den Altmeisterbildern der großen Spanier und Holländer ihren unerschöpflichen Reiz verleihen. Die malerische Absicht bleibt unverkennbar und wird nur durch ein Element abgeändert, das dem Temperament des Jugendlichen entspricht, zugleich aber seinen lebhaften Pulsschlag mäßigt. Denn in der aufrechtstehenden Knabengestalt ist die richtunggebende Ausdruckskraft der Senkrechten — als hätte er einen Ladstock verschluckt — so bestimmend, daß sie das ganze Bild beherrscht. Ihr starrer Bann wird durch die gespannte Aufmerksamkeit der großen Augen verstärkt. Ihr dient der beschwörende Fingerzeig der steifen Rechten mit dem offenen Handteller. Ihr Wahrzeichen ist das Winkelmaß in der Linken, mit dem er zeitlebens seine Arbeit zu messen und zu richten gesonnen scheint. Sie wird um so erstaunlicher, als sie im Widerspruch steht zu der nervösen und doch beherrschten Spannung des Jungen.

Wir lehnen den Versuch ab, in diesem Frühwerk die Mischung von Eigenem und Erlerntem bis ins einzelne zu bestimmen, und benützen nur den Fingerzeig, den die Bilder selbst geben, um die Grundlinie des Aufbaues unter der malerischen Hülle festzulegen.

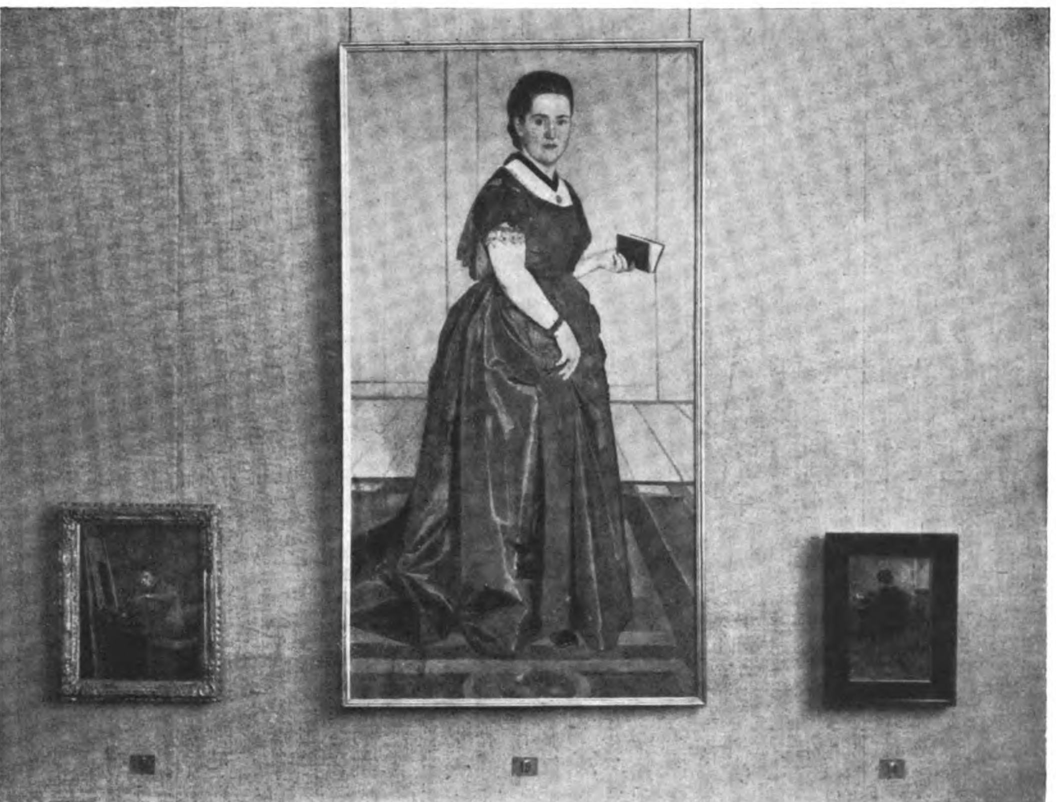
Unsere Beobachtung wird ergänzt und befestigt durch das Bildnis des Fräulein L. aus der Sammlung Ruß-Young vom Jahre 1874: eine stehende Figur, Kniestück, in Dunkelgrau, das Gesicht voll nach vorn gewendet. Der Künstler hat noch entschiedener die Richtung zum Malerischen und zum Vollwert der äußeren Erscheinung eingeschlagen, ohne irgendwie eine formulierte Begrenzung und scharf abgesetzte Loslösung der Figur aus dem weichen Luftton zu wagen.

Aber schon das große Damenbildnis aus Herzogenbuchsee vom Jahre 1876 weist neue Elemente auf: noch gibt sich die ganze Gestalt in dem Grau eines bürgerlichen Sonntagskleides, nach dem diese ganze erste Periode die graue genannt werden könnte. Die neutrale Farblosigkeit, die um des malerisch Unbestimmten willen auf jeden lebhaften Akzent verzichtet, ist das Charakteristische dieser Zeit; fast möchte man ihn einen Dunkelmaler nennen. Aber bei diesem neuen großen Damenbildnis ist die Aufgabe doch anders angefaßt; denn die schwere, untersetzte Figur in ihrer etwas ungeschickten und altmodischen Aufdringlichkeit ist vor einen hellen Hintergrund auf einen roten Teppich gestellt, deren lichte Töne die Masse und Körperfülle um so schwerer erscheinen lassen. Statt der raumlosen Tiefe des eintönigen Hintergrundes ist hier das Wohnzimmer, in dem die Dame steht, mit wenigen stark betonten Linien, die durch die Tapetenbahnen und



Gemälde im Zürcher Kunsthaus. Mit Genehmigung von Rascher & Co., Verlag, Zürich.

Der Student.



Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus.

Katalog Nr. 19. (Original in Herzogenbuchsee.)

Damenbildnis, ganze Figur.

die Dielen des Fußbodens angegeben sind, ein Bildwert, der nicht mehr rein malerische Bedeutung hat, sondern die Figur in die Vergatterung eines Liniengefüges einspannt. Freilich ist der lineare Zwang nur ein leicht spürbares Bildelement, das in der Tiefe des Grundes liegt, aber er darf nicht übersehen werden, da er das Merkmal einer neuen Absicht ist. Es gilt, die Figur aus den losen und unbestimmten, gleichsam schwebenden Tonwerten loszulösen und die malerische Erscheinung in dem gegebenen Bildraum durch geometrische Elemente festzulegen. Es ist wichtig, daß nebensächliche, für das malerische Auge aber peinlich aufdringliche Linien als zeichnerische und den Raum bestimmende Werte hervortreten. Dadurch erhält die Figur ihre unverrückbare Stellung und eine Daseinsnotwendigkeit, die das Zufällige ausschaltet.

Der innere Charakterwert der Persönlichkeit ist unterstrichen, denn sie ist in eine abgezirkelte Bildordnung eingespannt, die den Raum innerhalb des Rahmens in Felder, Linien und Flächen teilt und das Auge in ihm gleichsam zwangsläufig herumführt. Die Linie ist stärker als die malerische Freiheit.

Obgleich das Bildnis von Frau Landolt (1877) in Winterthur diese äußerlichen Hilfslinien des Hintergrundes entbehrt, so ist die Gestalt doch nicht minder bestimmt in dem Bildraume festgesetzt, da die sitzende Figur die frontale Senkrechte selber verkörpert und die rote Blume am Mieder die Mittellinie noch einmal farbig hervorhebt. Ohne gerade von einer flächenhaften Stilisierung reden zu können, ist doch der Vortrag mit aller Entschiedenheit spröder, trockener und dabei doch eindringlicher und wesensstärker geworden, weil jedes Überbleibsel der lockeren malerischen Weichheit verschwunden ist. Auch zeigt sich schon hier und da eine mit spitzem Pinsel ausgeführte Nachhilfe der Umrisse in schwarzer Farbe. Einstweilen erscheinen diese strichelnden oder eigentlich unterstreichenden Konturen wie eingeschlichene Notbehelfe.

Um diese größeren Arbeiten gruppiert sich eine Anzahl von kleineren Gemälden, von denen einzelne bis zu dem Format eines Kabinettstückes zusammenschrumpfen; fast alles Bildnisse oder Charakterstudien, darunter eines, einen toten Bauern darstellend, der auf einer gelbgrauen Blache ausgestreckt liegt, ganz in hellen, blassen und gelblichen Tönen gehalten, ein Thema von erschütternder Grausigkeit, das er späteren Jahren mit einem jugendlichen Griff vorwegnimmt.

Im wesentlichen ist diese graue Periode wohl durch Lehren und Eindrücke bestimmt, die er an der Kunstschule empfangen haben mag, die Landschaften aber, meistens Studien aus der Umgebung von Langenthal

und Genf, verraten in der Farbengebung, daß ihm sein Lehrer Barthélemy Menn wohl nicht bloß für die theoretische Unterweisung und eine Art geometrischer Vereinfachung der Modellstudien von Nutzen gewesen ist, sondern auch für die praktische Handhabung der Landschaftsmalerei.

Seinen Studien muß er mit unendlicher Mühe und Sorgfalt, dabei aber auch mit Entbehrungen bei kärglichem Auskommen obgelegen haben; so wenigstens wirkt die tagebuchartige Skizze aus dem Anfange der siebziger Jahre, die das junge, dürftige Bürschchen im Atelier vor der Staffelei schildert, wie er gerade eine Arbeitspause benützt, um ein Stück Brot und einen Schluck Wein an Stelle des Mittagsmahles zu sich zu nehmen. In dem Temperenzlercafé, so erzählt er selbst, sah es buchstäblich so trostlos und lebenshungrig aus, wie er es mit verbissenem Grimm geschildert hat. Es war ein Asyl für ihn und ein halb Dutzend armer Teufel, die sich hierher flüchteten, um ein paar Augenblicke auszuschnaufen, ehe sie wieder im Kampf ums Dasein ihren Mann stehen mußten.

Daß diese Zeit der Genfer Studien nur mit einem einzigen Akt vertreten ist, kann wohl ein Zufall sein, aber die dürftigen Umstände seiner Lehrzeit werden ihm wohl zu umfänglicheren Modellarbeiten kaum die Mittel gegeben haben. Alles, was er treibt, ist einstweilen noch mehr oder weniger durch den Schulgeist der Genfer Kunstschule und die Anregungen bestimmt, die das Musée Rath mit seinen Sammlungen auf den Lernbegierigen ausüben. Nur mögen ihn Lehren und Eindrücke noch nicht ausgefüllt und wirklich befriedigt haben, denn es liegt wie ein Schatten von Zweifelnot und Ingrimm über all diesen Arbeiten, ohne daß auch nur ein einziger Strahl von Frohsinn oder Entdeckerfreude durchbräche. Dabei hätte er viel weniger als irgendein anderer Anlaß gehabt, auf dem dornenvollen Pfade der Künstlerlaufbahn zu verzagen, da selbst die kleinsten und flüchtigsten Skizzen von einer erstaunlichen Handsicherheit zeugen, der nicht leicht eine Aufgabe zu schwer gewesen wäre.

Der innere Kampf der achtziger Jahre.

Da gibt es am Ende der siebziger Jahre eine durch nichts vorbereitete Überraschung. Im Jahre 1877/78 wird das Turnerbankett gemalt. Ein Großbild in hellen, lichten Farben. Das Weiß der Turner beherrscht den Plan, dazwischen das Rot der Schweizerfahne. Gegenüber das Schwarz des befrackten Turnlehrers, eines treuherzigen Biedermannes, der mit rednerischem Schwunge die junge Schar zu Vaterlandsliebe und Einmütigkeit begeistert.

Die Überraschung ist für denjenigen noch größer, der von den Spätbildern Hodlers zurückblickt und dieses früheste Werk des reifen Hodler als Abschluß eines halben Jahrzehntes harter Arbeit und malerischen Bemühens auftauchen sieht, um alles zu widerrufen, was ihm bis dahin an künstlerischen Gewohnheiten und Grundsätzen teuer war. Wie ein Einschiebsel erscheint es an der Grenze der siebziger und achtziger Jahre; wie eine Verwerfung im chronologischen Aufbau der Schichten.

In dem Turnerbankett steckt nämlich der ganze Hodler der großen Zeit.

Da ist als erster starker Haupteindruck die einmütige Aufmerksamkeit der vielköpfigen Zuhörerschaft zu bemerken, die unter einer einzigen Stimmung steht. Immer dieselbe Ergriffenheit, immer die gleiche Kopfwendung, alle hängen mit ihren Augen an den Lippen des Redners, allen gehen dieselben Gedanken durch die Seele. Mit allen Mitteln ist dieser Gleichtakt des Pulsschlages und der Zwang der Aufmerksamkeit fühlbar gemacht. In dieser beweglichen und jugendfrohen Mannschaft gibt's keinen Eigenwillen mehr und kein besonderes Ich. Die ganze Schar ist eine Seele, eine Masse, ein Volk, eine Einheit. Ausnahmslos, als ob ein Kommandowort sie gefesselt hätte, wenden sie sich dem Brennpunkt dieser Geistigkeit zu, unter deren Einfluß alle ihre Lippen schließen und ihre Herzen höher schlagen fühlen. Wie in einem mittelalterlichen Gemälde der himmlischen Seligkeit, Profil an Profil, eine tausendköpfige Schar ihre Augen dem Lichte der Gottheit zukehrt — die Menschheit als Einheit —, so ist hier jeder Kopf in immer wiederholter Gleichmäßigkeit Profil an Profil dem Redner zugewendet — das Licht des Ich ist ausgelöscht durch die Gleichförmigkeit der Menge: der Hirt und die Herde, der Offizier und die Mannschaft, der Redende und die Lauschenden, das Wort und das Schweigen.

In diesem Gegensatz des Einzelfalles zu der Allgemeinheit steckt ein echt Hodlerscher Gedanke. Aus welchem Grunde auch immer sein Interesse für diese Beobachtung abzuleiten ist, ob aus einer Anlage seines Geistes oder aus der Schule seines Lehrers oder woher auch sonst, Hodlers künstlerisches Denken dreht sich von Anbeginn um das, was uns alle umfaßt, viel mehr als um den Ausnahmefall des einzelnen Ich und der auf sich allein gestellten Persönlichkeit. In seiner Denkweise herrscht das Interesse vor für die Masse und die Herde, für das Allgemeinmenschliche und ewig Wiederkehrende. Er sieht das Besondere nur unter dem Gesichtswinkel des Allgemeinen. Die Menge sagt ihm mehr als der Außergewöhnliche. Selbst in der hochbegabten und einzigartigen Persönlichkeit, so scharf er sie beobachtet und sicher charakterisiert, erkennt er doch zuerst das Typische.

Oder er führt die anormalen und einmaligen Eigenschaften des Einzelmenschen auf die gesetzmäßige und organische Grundlage der Gattung zurück. Die stattliche Reihe von Handwerker- und Volkstypen, die er in den siebziger und achtziger Jahren malt, sind keine Bildnisse von diesem und jenem, sondern prächtige Charakterstudien von Stand, Beruf, sozialer Schicht, Lebensform und Bildungsgrad. Er löscht das Ich aus und behält nur den Kerzenstamm, auf dem die Flamme gebrannt hat. Er hat dementsprechend die niederen Stände weit angelegentlicher beobachtet als die aristokratischen und gepflegten Einzelgänger der oberen und der geistigen Stände. Er bleibt lieber an der Grenze, wo der einzelne Mensch in dem Volke aufgeht. Der Glaube oder Aberglaube von der Gleichheit der Menschen erfüllt ihn so vollkommen, daß er die Bildordnung durch das ständige Wiederholen gleichartiger Elemente zu einer sozialen Ordnung im künstlerischen Sinne macht.

Mit um so stärkerer Wirkung tritt dann das Einzeldasein, wo er es darstellt, hervor und behauptet sich, eben weil es für sich besteht, um so auffallender gegenüber der Vielheit, die zur geballten und gleichartigen Masse wird. Er nutzt dann das Gleichgewicht zugunsten des Einzigen. Die Schale mit dem Ich steigt, die Menge drückt die andere herab. Es sind Gegenbilder wie Irrlicht und Sternenheer, Dorflinde und Baumschule, Wirbel und stilles Meer, der Notschrei im Schweigen der Wüste, der kreisende Adler im Blau des Himmels gegenüber den Flugschwärmen der Zugvögel, und welcher Art sonst noch die Gegensätze des Bewegten und Starren, des Lebendigen und Toten, der losgelösten Einzelheit und der geschlossenen Menge sein mögen.

Für die Geschlossenheit der Menge bedient er sich nun eines Darstellungsmittels, das in der Geschichte der Kunst nicht neu ist, aber der Anschauungsweise der modernen Malerei widerstrebt. Denn die impressionistische Kunst, die die wogende und unfaßbare Gesamterscheinung der Volksmasse gern und oft dargestellt hat in Straßenbildern, bei revolutionären Volksansammlungen, bei Theater- und Zirkusszenen, im Rahmen der Arena bei Stierkämpfen, auf dem grünen Turf bei Wettrennen, hat sich dabei aller Mittel der unbestimmten Sinnestäuschung bedient, um durch die verschwommene und dichtgepreßte Masse, aus der hier und da Formen und Farben hervorblitzen, die vielköpfige Menge als ein bewegtes Etwas zu charakterisieren, bei dem jede Formvorstellung in dem Chaos der flutenden Einzelteile untertaucht. Es galt das Unzählbare, Unbegrenzte, Ungegliederte, Unbeständige als das eigentlich Unbildsame zu charakterisieren.

Aber Hodler verfährt anders. Er verfährt nach Grundsätzen, die in der Musik und der Architektur verwendet werden. Denn die Architektur erweckt in den Fluchten tiefer oder zahlreicher Räume, in langen Säulen- oder Pfeilerstellungen ebenfalls Eindrücke des Unfaß- und Unzählbaren, vielleicht sogar des Unbegrenzten, obgleich sie überall Grenzen setzt. Aber sie erreicht die Wirkung durch den Begriff der Ordnung. Sie setzt das immer gleiche Element in immer gleichen Abständen und immer gleicher Richtung. Durch die Wiederholung des Gleichartigen erweckt sie trotz der abgezählten und reihenmäßig gestellten Einzelglieder, deren jedes vom Auge erfaßt und als Einzelstück erkannt wird, die Vorstellung eines Unbegrenzten und Unendlichen. Sie arbeitet mit dem Geformten und Bestimmten. Sie vertuscht nicht und unterschlägt nicht. Ihre Rechnung ist klar und richtig. Mit den Einzelgliedern aber, die sie gibt, treibt die Phantasie Wucher und vervielfältigt das Vorhandene ins Ungezählte. Ihrem Verlangen nach Anhalten und Formanweisungen begegnet sie mit solchen Mitteln, die ihr gemäß sind, und gibt ihr, wessen sie bedarf, jedoch in festen Körpern und ausgeprägten Formen, während die Anweisungen der impressionistischen Malerei nebelhaft, unfaßlich, verschwimmende und flüchtige Augenblickswerte sind.

Wenn indes in Hodlers Bildvorstellungen ein Wesenszug von allem Anfang, selbst in den malerischen Altmeisterbildern, die der Jüngling malte, eingeboren und unauslöschlich ist, so ist's der der Klarheit und Ordnung.

Er sucht nach einer Wertsetzung, die das haltlose, in Zeit und Raum schwankende Verfahren der Eindrucksmalerei impressionistischer Art durch eine zwingende, faßliche und feste Ordnung überwindet. Er findet sie in der gleichartigen Wiederholung gleichförmiger Einzelglieder und gewinnt als Ergebnis die Vorstellung des Notwendigen und Wirklichen. Eine Beziehung über das Tatsächliche hinaus ins übersinnliche Reich der Begriffe mit der Dauerwirkung nicht des Augenblickseinfalles, sondern des tiefgegründeten Gedankens fällt ihm dabei zu.

Das Turnerbankett ist ganz gewiß nicht aus theoretischen Glaubenssätzen entstanden. Das Bild macht trotz des großen Formates den Eindruck einer Gelegenheitsarbeit, bei der mancherlei auf die leichte Achsel genommen wurde, was sonst wohlerwogen worden wäre. Es hat vor allen Dingen etwas von jener unverfrorenen Frische an sich, hinter der jugendliche Widerspruchsgeister ebensoviel Leichtsinn als Ernst zu verstecken pflegen. Deswegen liegt in ihm auch schon so viel von der Meisterschaft seiner späteren Jahre. Es schmeckt nach Theorie, aber nur deswegen, weil in der Folgezeit die scheinbaren Stegreifkniffe zu einer Theorie ausgebaut wurden.

So macht er sich hier zum erstenmal entschieden frei von dem Farbengeschmack, der die Malerei der sechziger und siebziger Jahre in aller Welt beherrscht hatte: Er ist es satt, das Bild in schwere, graue und düstere Töne zu tauchen, aus denen grell und lärmend ein paar Leitfarben im Sondergewande aufflammen. Die ganze Leinwand glänzt in einem lichten, sonnigen Vortrage, und die Leinenkittel der Turner werden in ihrem schimmernden Weiß zu einem willkommenen Anlaß, die Tuben mit den braunen und neutralen Farben aus dem Malkasten zu werfen. Nur für das Bannerrot und das Frackschwarz hat er sich einen bescheidenen Vorrat vorbehalten.

Den tiefgehenden Widerspruch, der sich in seiner künstlerischen Rechnung aufgetan hat und der ihn, eben weil er noch probiert, von Pol zu Pol jagt und alle Wege versuchen läßt, ehe er seine endgültige Richtung einschlagen kann, begreift man erst, wenn man in dem kurzen Zeitraum von drei Jahren, also fast gleichzeitig, die beiden Gemälde der Gebetsandacht von 1879 und 1880/1881 entstehen sieht. Das heißt aber so viel, daß die Bilder wenn auch nicht der Ausführung nach, wohl aber im versteckten und unterbewußten Bereiche der Empfängnis fast gleichzeitig entstanden sind.

Denn die Gebetsbilder sind mit dem Turnerbankett von gleicher Art, was die innere Fassung des Vorwurfes anbetrifft. Nur die Lösung ist eine andere, und zwar der Form und Farbe nach ältere.

In dem kleinen Bilde des Gebetes von 1879 im Züricher Privatbesitz möchte man am liebsten eine Studie zu dem großen Gemälde von 1880 bei Herrn Ruß-Young erkennen.

In beiden das gleiche Motiv der Ergriffenheit. Alle Seelen zittern im Gebetsschauer. Alle Andächtigen wenden sich, wie es der Ritus verlangt, dem betenden Geistlichen zu.

In beiden Gemälden bedarf er indessen noch einer Chorführerin, die das gemeinsame Gefühl gleichsam mit lauter Stimme wie eine Vorbeterin heraushebt, das ist dort das junge Mädchen im verlorenen Halbprofil, hier, in dem Großbilde, die junge Bäuerin, die ganz für sich steht und, in rührender Demut den Kopf beugend, mit gefalteten Händen auf den Geistlichen mit einem Schritte zuschreitet, als ob sie, von der zauberischen und bannenden Kraft des Betenden angezogen, sich der Heilsquelle nähern müsse.

Die Gruppen der Andächtigen sind aber noch aufgelöst in eine Schar von Kirchgängern, deren jeder sein eigenes Leid vor den Altar trägt. Nach dem malerischen Grundsatz möglichst starken und häufigen Wechsels finden sich Alt und Jung, Mann und Weib, Bursch und Mädchen in der Kapelle zusammen, als ob jedes für sich vom Beschauer besonders gewürdigt



Katalog Nr. 61. Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus. Sammlung Ruß-Young.

Gebet im Kanton Bern.

werden solle. Als Ganzes umfaßt der Raum in gedämpftem Kirchendämmer die Gemeinde, wie es die Innenräume auf den großen Bildern der historischen Schule zu tun pflegen. Ich weiß nicht, ob das Bild seinerzeit, als es ausgestellt wurde, eine besondere Aufmerksamkeit erregt hat. Wenn es nicht geschah, so kann man es wohl verstehen. Denn der Eigenwert steckt noch ganz in dem Gewande der historischen und Genremalerei alter Schule. Erst von den Großwerken der neunziger Jahre und gleichsam mit einem Blick aus der „Unendlichkeit" letzter Hand erfaßt man den Keim jener Reihung gleichartiger Elemente, der hier noch ganz und gar in der malerischen Auflösung verloren geht, die die Theaterregie der alten Stimmungsbilder liebt. Und wie ist noch die Leinwand belastet mit den schweren Farben der Helldunkelmanier! Was jedoch am wenigsten auffällt, weil es selbstverständlich ist, dem Hodlerkenner indessen am fremdartigsten erscheint, ist die stoffliche Gebundenheit der Ausstattung von Raum und Figuren. Kleidung, Menschenschlag, Ort und Zeit, Kirche und Gerät — alles weist unverkennbar auf den protestantischen Gemeindedienst einer bernischen Dorfkirche hin. Das Allgemeinmenschliche, das in der treuherzigen und bekümmerten Andacht seinen Ausdruck findet, kleidet sich noch in die Bürgerlichkeit einer Landgemeinde, die dem Berner als Heimat und Lebenskreis seiner Dorfgenossen freilich am nächsten lag. Und ob es schon die Gegenwart ist, in der sich diese Szene abspielt, liegt dennoch ein geschichtlicher Tatsachensinn in dem Bilde. So weit ist der Künstler schon der unmittelbaren Nähe abgerückt. Aber noch haftet sein Fuß auf dem Boden der Mutter Erde. Nicht lange, und er fliegt zur Höhe begrifflicher Anschauung in die Freiheit des Gedankens.

Auf dem Übergange zu den achtziger Jahren steht also ein doppeltes Ergebnis: Zwei großfigurige Bilder, das Turnerbankett und die Gebetsstunde, entstehen innerhalb eines Zeitraumes von drei Jahren als Anfang und Ende zweier Anschauungen, die im malerischen Sinne Gegenpole sind. Aber im Gange der Lebensgeschichte kreuzen sich die beiden Entwicklungslinien. Denn die Richtung auf das Helle nimmt ihren Ausgang von dem zeitlich früheren, die Richtung auf das Dunkle findet ihren Abschluß in dem zeitlich späteren Gemälde. Die Kreuzung ist indessen verständlich, weil der innere Vorwurf beider Bilder der gleiche ist. Sie sind nur verschiedene Ausgaben des gleichen Themas. Dabei erweist es sich, daß die Ausgabe jüngerer Hand, die die malerisch ältere ist, der Parallelordnung nicht ganz genügt, weil die Fugen zwischen den Einzelgliedern malerisch ungleich sind und malerisch wechseln; daß hingegen die ältere Ausgabe, die die malerisch jüngere ist, dem künftigen Ziele strenger Reihung näher

kommt, vornehmlich deswegen, weil die Masse geschlossener ist und die Fugen nur noch die ganz großen Gegensätze trennen, nämlich den Einzelnen von der Menge. In beiden Bildern ist der Aufbau bestimmt durch die verschleierten, aber deutlich spürbaren Ordnungslinien einer parallelen Reihung gleichartiger Elemente, die das ganze Gefüge verschränken und verstreben, die Masse aber noch als ungelöstes Problem behandeln, da der Raum noch zu wenig in die Fläche übergegangen ist.

Es wird nun klar, daß die von der Schule übernommene malerische Auflockerung der Bildnisfigur vor einem neutralen Hintergrunde nur ein Anfangs- und Durchgangsstadium seiner Kunst war.

In die Zeit vom Sommer 1878 bis Herbst 1879 fällt eine spanische Reise, deren malerischer Ertrag sich in seiner farbigen Erscheinung wie ein lyrisches Intermezzo ausnimmt. Als er den spanischen Meistern in Madrid Auge in Auge sieht, da bestärkt ihn diese Begegnung nicht in den schweren Farbtönen seiner Anfänge, die ihm seine Lehrjahre in der Genfer Schule wie eine reife Frucht in den Schoß warfen, sondern er wird ein ganz anderer. Was die Ausstellung an Landschaftsbildern dieser Zeit zu zeigen vermochte, das ist so ziemlich das Duftigste und Zarteste, was er überhaupt in Farben geschaffen hat. In durchsichtigen, verblasenen Lichtern sieht er die milden Herbststimmungen der Landschaft am Manzanares; die hohen Pappeln und Rüstern stehen in der verschwommenen Luft so durchaus als Farbwerte, daß die dicken Stämme, das Gezweig und die Belaubung nur als zarte Flimmertöne erscheinen. Corot hat niemals diese Duftigkeit und lyrisch weiche Unkörperlichkeit auf die Leinwand bringen können. Der französische Meister mag ihm in seinen Jünglingsjahren das Auge bestochen haben, — jetzt ist Hodler auch in der Farbigkeit über die kühle, blaugraue Stimmung Corots weit hinausgegangen und findet sein Genüge in einer sehr viel wärmeren und lichteren Farbenreihe. Wieder erstaunt man über die Wandlungsfähigkeit dieses Vielkönners, der eben schon in einem Großbild sich an den wuchtigsten Ausdrucksmitteln des Hellichts erprobt hatte und nun im Zarten und Weichen schwelgt, als müsse er wie ein Troubadour die Schönheit der spanischen Natur besingen.

Auch vergißt er nicht so schnell die spanische Weise und überträgt ihren Zauber auf Motive aus der Genfer- und Thunersee-Landschaft, ja er läßt sogar das Lichtspiel eines fast südlichen Abendsonnenunterganges die derbe Figur eines Mähders umfließen, der — ein echter Schweizer Bauer — die Sense dengelnd auf seinem Grund und Boden steht, als wäre er aus ihm herausgewachsen und niemals zu entwurzeln.

Viel besser und reizvoller steht diese farbige Verbindung von Zart und Hell, — die übrigens ganz sichtlich an der Palette des Velasquez geläutert ist, freilich nur an jener, die er für die Kinderbilder der Prinzen und Prinzessinnen verwendete, wobei er es liebte, das Papageienrosa und Taubengrau ihrer schwülstigen Hoftoiletten mit Blumen und Vasen, mit Teppichen und Vorhängen zu einer Kindersymphonie von Farbenglück abzustimmen, — viel besser steht dieses Hellblau und Mattweiß auf einem reizenden Kinderbilde dem kleinen Mädchen, das am Boden sitzend die Blumen verstreut, mit denen es eben noch gespielt hat. Übrigens hat Hodlers schwere Hand nie wieder ein liebliches Kinderköpfchen mit solcher Zartheit geliebkost, wie dieses kleine Berner Mädchen.

Gleichzeitig — ein neuer Widerspruch — entstehen ein Jünglingskopf (1878, Kunsthaus Zürich) und ein Frauenbildnis (Nr. 55 in Schaffhausen), die in dem dicksten Farbenauftrag, als hätte ein Leibl den Pinsel geführt, stark bewegte und ausdrucksvolle Gesichter auf der Leinwand zeigen. Frei von jeder schmeichlerischen Nachhilfe geben sie die reine Wirklichkeit wieder, und dies mit einem Nachdruck auf den malerischen Kern und die physiognomische Richtigkeit, wie sie nur im Dienste einer unbedingten und leidenschaftlichen Naturtreue erworben sein können.

Der Schwingerzug von 1882 ist dem erzählerischen Vorwurf nach eine Fortsetzung des Turnerbankettes. Es bleibe die Frage offen, ob Hodler um des lieben Publikums willen und um seinen Eidgenossen bekannt zu werden, seine Stoffe wirklich aus dem nationalen Volksleben, wie es sich in den Sommerfesten schweizerischer Kraft und Tüchtigkeit im Schießen, Schwingen, Turnen und Singen kundgibt, absichtlich gewählt hat, und nicht etwa Aufträge und Preisbewerbungen bei dieser Wahl den Ausschlag gaben. Das Bild ist jedoch insofern eine neue Wendung, als es lebendiger ist und das Tempo völlig wechselt: nach so viel Vorstudien der ruhigen Figurenstellung die stärkste Bewegung im Aufruhr übertoller Siegesfreude. Der dreieckige Aufbau des Bildes ist nach italienischen Vorbildern entstanden; nur die mittlere Figur mit der wehenden Fahne ist eine Zutat Hodlers. Dementsprechend ist auch die Farbe festlich, lärmend, in grellen Sportstönen und eitlen Siegesfanfaren gehalten. Der Künstler hatte alle Mühe, die gegebenen Werte, wie sie der Festzug nun einmal mit sich bringt, zu einem symphonischen Ganzen zu verbinden.

Ruckweise und abgebrochen geht die Arbeit vorwärts, Vorwürfe eigener Wahl, wie der Müller, Sohn und Esel (1883), wechseln mit Studien nach sozialen Charakterfiguren aus den Arbeiterkreisen: dem Schreiner, dem

Bauer, dem Artilleriekorporal, dem Waadtländer Winzer und andern mehr. Auch Bildnisse entstehen, offenbar jedoch in nicht zu großer Zahl, da sich damals wohl die Freunde und Freundinnen seiner Kunst noch nicht um den Vorzug stritten, ihm sitzen zu dürfen. Am meisten fielen auf der Ausstellung in die Augen zwei Bilder, die dem Vorwurf nach grundverschieden, aber im Aufbau sich nahe verwandt sind: „Calvin im Hofe der Genfer Hochschule" vom Jahre 1884 und „Das neue Rütli" vom Jahre 1887, dort ein historisches, hier ein zeitgeschichtliches Thema der Gegenwart.

Beide Bilder schmecken etwas nach Gelegenheitsaufträgen. Damit soll nicht ihr Wert als ernste Lösung und als ein Fortschritt, wenigstens auf dem Wege der Problemstellung, herabgesetzt werden. Aber ihnen fehlt jene überzeugende Kraft der Reife, die selbst seinen Jugendbildern ein täuschend ernstes Gesicht verliehen haben. Dem „neuen Rütli" haftet etwas von der dreisten und karikierenden Deutlichkeit des Plakates an, und der Calvin im Kreise seiner Glaubensbrüder entbehrt des großen Wurfes und der zwingenden Erscheinung, die dem großen Reformator zu eigen gewesen sein muß. Wie hat Hodler später den Marignanohelden den Eindruck historischer Notwendigkeit aufgeprägt!

„Voilà un rossignol!" sagte Hodler beim Durchschreiten der Ausstellung zu seinem Freunde Baud-Bovy. Ob er die Rütliszene gemeint hat?

Im Aufbau jedoch verraten sie die tastenden Versuche, den Notwendigkeitswert durch die symmetrische Gliederung zu erreichen. Was er der Einzelfigur, namentlich Calvins, an Ausdruckskraft noch nicht zu geben vermochte, das will er ersetzen durch die feste Fügung, die jede Gestalt und die gesamte Gruppe im Bildraume angewiesen erhalten. Sie bekommen ihren unverrückbaren Platz und müssen durch ihre Beziehungen zu einander jede Zufallsnote ausschalten. Die Fugen werden sorglicher abgemessen. Die Gegebenheit der Fläche verbindet sich mit der Bestimmtheit der Figurenstellung zu einem geometrischen Gefüge, das nicht auseinander gerissen werden kann. Diese feste Form nötigt er sogar der Augenblicksgruppe der Ausstellungsbesucher auf, die in der leeren Bildmitte — freilich ist es nur ein Witz — sich die Hände reichen, grad in der Mittelsenkrechten der Wegbahn, die schnurstracks auf die Torhalle der Festhalle zuläuft. Ich weiß mich in diese Charakterköpfe nicht recht zu finden, die zu wahr wirken, um nicht ein wenig boshaft zu sein, und möchte über Scherz und Ernst der Verbrüderung jedem das Urteil selbst überlassen.

Daneben wieder ein Einschiebsel und Gelegenheitsstück; die meisterhaften Umrißstudien in Schwarz und Gold, die den Fries im Restaurant

du Crocodil in Genf gebildet haben. Eins von ihnen, der „Geschichtsschreiber", zeigt die Züge Hodlers mit den aufgerissenen Augen und dem zugespitzten Ausdruck gespannter Aufmerksamkeit, den er sein Leben lang in den immer wiederholten Selbstbildnissen durch alle Stufen der Steigerung und Eindringlichkeit wiederholt hat. Im Grunde seiner Seele aber schlummern andere Gedanken. Es ist, als ob, unter dem immer schwerer werdenden Drucke des Lebens, die achtziger Jahre die künstlerischen Krisen und Wandlungen verlangsamt und um ihren Gewinn gebracht hätten. Sein Gemüt verdüstert sich angesichts der Mühe, die ihm der Kampf ums Dasein kostet, seine Ausdruckskraft aber sucht nach stärkeren Mitteln und wuchtigeren Akzenten, um der Bitternis des Lebens und dem Ernste der Wirklichkeit die Wage zu halten. Wenn für den Genießenden die Kunst ein Spiel sein mag und eine Zerstreuung im Wechsel der Eindrücke — für den Schaffenden ist sie schwere Arbeit und ein Ringen um hohe Ziele. In der Stille des Ateliers spielen sich die Kämpfe ab, deren Früchte im Lärm der Ausstellungen verzettelt werden. Und je reicher der Formenschatz einer unabsehbaren Geschichte der Kunst in Hülle und Fülle sich vor den Füßen des Künstlers ausbreitet, desto ärmlicher erscheint ihm die eigene Erfindung, wenn sie, nur aus dem Vorhandenen abgeleitet, vor seiner Kritik nur als Zutat besteht, nicht als eigene Tat und selbsterrungener Gewinn. Mit um so größerem Einsatz an Verzichten, Entschlüssen und Willensanstrengungen wagt er sich deshalb immer von neuem an die Doppelaufgabe des wahrhaft Schaffenden: zu vergessen, was war und ist, und zu erzwingen, was noch niemand geahnt und gesehen. Da tritt tagtäglich die Pflicht an ihn heran, mit ungebrochenem Mute in den Schacht der eigenen Seele hinabzusteigen und beim Lichtschein kritischer Selbstbeleuchtung aus der Tiefe zu täufen und an den Tag zu fördern, was als Erz wertvoller Gedanken zu reinem Metall umgeschmolzen und von seinen Schlacken befreit werden kann.

Das entscheidende Entwicklungsproblem Hodlerscher Kunst liegt in dem ungeklärten Zeitraum der achtziger Jahre. Darüber hat auch die Ausstellung noch nicht das volle Licht der Erkenntnis verbreitet, und am wenigsten vermag es der Fernerstehende jetzt schon zu lösen, da ihm weder die Aussprache mit dem Meister selbst, noch die freie Verfügung über das vorhandene und noch zurückgehaltene Gesamtmaterial zu Gebote steht. Aber daß der Wurzelansatz für die großen Arbeiten der neunziger Jahre hier zu suchen ist und die abgestorbenen Enden der frühen Entwicklungsfäden hier zu Boden gefallen sind, daß beides unter dem Schutte verworfener Pläne, zerschlagener Hoffnungen und schmerzlicher Enttäuschungen begraben

liegt, die ihm in dieser Zeit in überreichem Maße beschieden gewesen sein müssen — das läßt auch der Vorrat von Entwürfen und Bildern spüren, die die jetzige Ausstellung gebracht hat, und das bestätigt die Aussage seiner Freunde, die seinen Lebensweg mit Teilnahme begleitet haben. Daniel Baud-Bovy erzählt: Als Bett diente ihm eine Schranktür, die er abends aushob und auf ein paar Schragen legte. Kam der Zahlungstag, so waren beschleunigte Besuche bei Geldleihern und Tandlern, denen er eine Leinwand hergab, nichts Ungewöhnliches. Seine Nächsten in der Familie starben an Tuberkulose weg. Unter der blühenden Farbe der Gesundheit erkannte er die Grimasse des Todes, wenn er seinen Angehörigen ins Gesicht blickte. Er hatte Mühe, sich anfangs gegen die Einsichtslosen, dann gegen die Neidischen und Scheelsüchtigen zu wehren. Sein Leben war, weiß Gott, nicht rosenfarben. Bis in die „Nacht" und die „Lebensmüden" klingt der Nachhall dieser Jahre der Entbehrungen und bitteren Daseinskämpfe.

Deshalb ist es geboten, mit erhöhter Vorsicht diese kritische Übergangszeit in ihrer mannigfaltigen Schichtung und ihren jähen Verwerfungen zu entfalten, obgleich der Spürsinn des Forschers von ihr gewiß noch auf lange gefesselt bleiben wird.

Hodler steuert sein Schiff durch hochgehende Wogen mit kräftigem Schlag. Vielleicht hat das Bild von 1886, „Das mutige Weib" (Nr. 96), eine sinnbildliche Bedeutung für seinen eigenen Seelenzustand. Es ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert: das Fährweib zeigt in ihrem Ausdruck, namentlich der Augen, jene höchste Spannung, bei der Verzweiflung und Mut sich zu höchster Energie mischen, und dementsprechend betätigt sie sich in einer Weise, die über ihre Kraft hinausgeht, — also wieder ein Vorwurf der Handlung und Tatkraft, an Stelle der ruhigen Modellpose. Bis zur Gewaltsamkeit ist die Anstrengung gesteigert, der ganze Körper gibt sein Letztes her, um gegen das wogende Element anzukämpfen.

In der Farbe — und das ist der zweite Punkt — zeigt sich an Stelle der schweren malerischen Haltung eine neue Verbindung von kalten grauen, undurchsichtigen Tönen, die von einer oft stark betonten Strichführung des Umrisses umrandet sind.

Daß auch die ältere Palette noch nicht beiseite gelegt ist, verrät das Bildnis „Mutter und Kind" aus dem Kunsthaus Zürich von 1888 (Nr. 109): ganz helles, blasses Fleisch, abgesetzt gegen die rote Bluse der Mutter. Nur beachte man, wie das Verhältnis der beiden Figuren zueinander, vornehmlich das des ganz ins Profil gesetzten Kindes, durch einen beinahe

rechten Winkel bestimmt ist. Also nichts mehr von der geschmeidigen Anordnung eines rein malerischen Geschmackes, der diese linear-geometrische Beziehung ganz gewiß vermieden hätte. Ebenso ist das Bildnis von „Emil Young im Laboratorium" (Nr. 122) ganz in die Mittelsenkrechte gerückt und in voller Vorderansicht gegeben (von 1890).

Ähnlich ist die Umwandlung der Landschaft. Die reizenden Bildchen im Corotschen Geschmack, die so glücklich mit der französischen Weichheit des Tones wetteiferten und Figuren wie Baumgruppen, als wären sie zufällig beobachtet, so locker und zwanglos hinstellten, sind vergessen. Auch die Ernte der spanischen Reise wird nicht mehr zu Rate gezogen. Das Auge ist durch eine neue Beobachtung wie gebannt, denn es sieht nicht mehr den Zufall in der Natur, sondern die Ordnung. Statt der lyrischen Stimmungsbilder kalte Studien von einer trockenen Sachlichkeit. Er macht sich mit grundsätzlichem Eigensinn an Motive, die jeder andere als abgeschmackt hätte liegen lassen.

Zwei Leitlinien für die Richtungsachsen der Breite und Tiefe werden von ihm bevorzugt unter Vernachlässigung der Schräge: für die Tiefe die schnurgerade Fluchtlinie nach dem Hintergrunde; für die Breite aber die Reihung gleichartiger Elemente in fast gleichmäßigen Abständen: das Stakenmotiv des Zaunes. Je nach dem Vorwurfe ist es bald ein Bach, bald eine Straße oder ein Fußweg, die unmittelbar vom Bildrande schnurgerade dem Horizont zustreben; für die Reihung aber dient ihm gelegentlich ein Waldinneres, das eher einer Baumschule oder Schonung gleicht als einem romantischen Walddickicht. Charakteristisch ist „Der junge Buchenwald" von 1890 (Nr. 119), der in eintönigem Nebeneinander und Einerlei Stamm an Stamm, lauter schlanke, lichte Bäume vom gleichen Jahrgang und gleicher Mächtigkeit reiht, als wären sie eines Försters Musterpflanzung, an der ein Holzmeister Berechnung und Überschlag für den Holzschlag zu machen habe.

Das Richtungsverhältnis der Senkrechten zur Wagrechten und im Verein mit ihm ein immer deutlicheres Hervortreten der arithmetischen Begriffe der Zahl und der geometrischen der Reihung, beide aber befreit von dem toten Wesen der abstrakten Zählung und mathematischen Darstellung, drängen sich immer mehr vor und treten in mannigfaltiger Verhüllung figürlicher oder landschaftlicher Formen auf, wobei dem Wechsel rhythmischer Gliederung und des betonenden Taktes weiter Spielraum gelassen ist.

Wir verlassen den blumigen Anger malerischer Schilderung und betreten das bebaute Feld abstrakter Begriffe, gedankenhafter Teilung, berechneter

Aufbauten, in denen die Zahl, die Linie und das Winkelverhältnis geometrischer Konstruktionen den Ausschlag geben.

Nach den Lehren der impressionistischen Schulen ist der Künstler nur Auge, nur empfangendes Organ, eine empfindliche Platte, die dem Licht der Erscheinung ausgesetzt wird, damit sich die Bildaufnahme darauf vollziehe. Es gilt dabei als stillschweigende Voraussetzung, daß er dank seiner Gaben und Erfahrungen alle störenden Eindrücke selbsttätig ausschaltet. Streng genommen bedarf es nur irgend eines Anlasses oder Reizes, der seine empfindsame Seele vor der Natur exponiert — und dann ist auch vermöge der künstlerischen Einstellung und des sauberen Sehapparates in der Dunkelkammer seines Bewußtseins das künstlerische Bild schon fix und fertig. Mit ängstlicher Scheu wird darauf Bedacht genommen, daß der berechnende und klügelnde Verstand nicht hineinfingere, obgleich keine tiefe Überlegung nötig ist zu dem Schlusse, daß auch diese Flüchtigkeiten äußerer Reize, die über die Seele hinhuschen, wie ein Windhauch übers Wasser, der zusammenfassenden Ordnung bedürfen, um im Bilde Bestand zu gewinnen. Ganz gewiß aber sind die abstrakten Hilfsmittel von Zahl und Linie ausgeschlossen, eher die physikalischen Begriffe der Dynamik, Intensität, Farbenlehre und Lichtwerte zugelassen, doch auch diese nur in jener homöopathischen Dosis, die die impressionistische Ästhetik für geboten hält. Wehe, wenn das Bild nach Schulweisheit, Überlegtheit und Berechnung schmeckt; denn nichts berührt den Farbenduft und das Lichtspiel der impressionistischen Leinwand so tödlich, als wie der Schulstaub des Wissens, Klügelns und Errechnens.

Ganz anders hier! Von nun an, d. h. von dem Übergange der achtziger zu den neunziger Jahren, entsteht wohl kein Bild mehr von Hodlers Hand, das nicht irgendwie, sichtbar oder verschleiert, offenkundig oder als geheimes Netzwerk — so wie sich der Schreibende auf unliniiertem Papier des durchscheinenden Linienblattes bedient, um den Zeilenabstand zu wahren — den Bildraum durch eine Felderordnung gegliedert hätte. Auf ihr baut sich erst Figur und Landschaft auf. Die figürliche Form ist in ein Felderwerk von Gevierten eingespannt, da sich Hodler durchaus daran gewöhnt hat, jede Figur durch das Fadennetz oder die quadrierte Glasscheibe zu zeichnen. Die Bildfläche gehört erst dem zählenden und rechnenden Verstande, ehe sie der künstlerischen Phantasie überlassen wird. Die „ewig bewegliche Törin" ist in das Fadennetz künstlerischer Berechnung geraten und unverrückbar festgehalten; der Bildraum innerhalb des Rahmens ist für sie nicht mehr die Atmosphäre der Freiheit und Bewegung,

sondern das Spannbrett, auf dem der Sommerfalter mit wissenschaftlicher Absicht aufgesteckt wird. Die Augenblickswertung impressionistischer Lehre zerspringt wie eine schillernde Seifenblase, der Dauerwert wird an ihre Stelle als errechnete Formel eingesetzt. Das gesamte Arbeitsgebiet des Meisters gehört vom ersten Entwurf und dem schnell aufs Papier geworfenen Einfall an bis zum letzten Pinselstrich am vollendeten Gemälde der Berechnung an. Von nun ab lebt er in der Welt der Zahlen, Formeln, Linien und geometrischen Figuren. Der frei erfindende Künstler ist in die ehrwürdige Figur des Archimedes umgewandelt, dessen Kreise niemand stören darf, wenn seine Seele voll „innerer Figur" ist. Durch die hohe Pforte des Gedankens tritt die künstlerische Vorstellung in das Reich der Phantasie und hat an der Schwelle zur Freiheit vorerst den Zoll zu entrichten, und zwar in barer Münze abstrakter Begriffe und gesetzmäßiger Formeln. Mit der „Nacht" (1890/91) bricht Hodlers Morgen an. In der letzten Hälfte des verflossenen Jahrzehntes liegen die Keime zu den neuen Grundsätzen des Aufbaues deutlich vor Augen, wenigstens soweit sie schon Form angenommen haben. Aber als solche sind sie Anzeichen einer inneren Wandlung, die sich wahrscheinlich in einem viel längeren Zeitraum vorbereitet hat, weil sie auf eine ganz andere Stellung zur Welt und zur künstlerischen Aufgabe zurückgeht und daher den Wesenskern Hodlers berührt haben muß. Diesen Vorgang bloßzulegen, kann nur derjenige sich unterfangen, der einen tiefen Einblick in sein Innenleben genommen hat. Jeder andere muß die Finger davon lassen. Unsere Aufgabe ist danach klar abgesteckt: wir können nur von den Werken aus durch Rückschlüsse dem Wesenskern näher zu kommen trachten und müssen immer gewärtig bleiben, durch den Meister selbst oder irgendein Orakel seiner nächsten Gemeinde des Fehlschlusses bezichtigt zu werden.

Seiner Art nach ist Hodler bedachtsamer Natur. Es liegt kein Anlaß vor, ihn, weil er gedankenweckende Bilder malt und sich über Gott und die Welt als Künstler und Mensch seine eigenen Gedanken macht, zu den Philosophen zu zählen. Er ist doch zu sehr Bildner und Gestalter, als daß er reiner Denker und geschulter Philosoph sein könnte. Nichts weist darauf hin, daß er auch nur ein einziges philosophisches System kenne oder gar selbst ein eigenes gebaut habe.

Nein, er hat die Art urteilsfähiger und selbständiger Köpfe, wie man sie auf dem Lande nicht selten findet — namentlich wenn sie der Bücherweisheit und dem Meinungsaustausch mit Gebildeten nicht fern gestanden haben —, daß er die tagtäglich wiederkehrenden Erfahrungen des Lebens zu

einer Kette beschaulicher Meinungen verflicht und dabei die Rosen und Immortellen dichterischen Gefühles nicht vergißt. Es ist vornehmlich das Bedürfnis die große Heerstraße zu verlassen, die mit den plattesten Wahrheiten und gröbsten Tatsachen gepflastert ist und auf der die flutende Menge die Kopfsteine der Bauernregeln und Philisterlehren austritt, ohne daß es ihren Füßen wehe tut, kaum daß sie die Nase aus dem Staub hebt. Das Bedürfnis ist es, auf Seitenwegen eigene Ziele zu suchen und den Geist von dem Lärm der Straße frei zu halten, der Wunsch nach weiten Fluchten und Ellenbogenfreiheit ist es, der auch sein Denken unabhängig und bahnbrechend erscheinen läßt, obgleich es nur die gestaltende Künstlerschaft ist, die seinen Gedanken, die im Grunde Betrachtungen sind, ein neues Gewand umhängt und gelegentlich eine neue Gestalt leiht.

In dieser Erscheinung eines in sich gekehrten Pilgers oder bedachtsamen Wandersmannes erkennen wir den wahren Hodler eher als im Philosophenmantel eines Freigeistes.

Dabei dürfen wir freilich nicht aus dem Auge lassen, daß er nur für jene Gedanken empfänglich war, die schon in ihm, wenigstens als Anlage und Keim, vorbereitet lagen. Sein Sinn für das Gleichartige der Form machte ihn zugänglich auch für die Lehre von der Gleichheit der Menschen, also für das Evangelium Rousseaus, dem er als Schweizer sowieso ein williges Ohr leiht. Aus dieser Quelle der Aufklärung ist fast alles abzuleiten, was er als philosophischen Kern in seine Bilder eingeschlossen hat.

In der Zeit seiner Umwandlung als Künstler hat er aber auch in seinem Denken insofern einen Wandel durchgemacht, als er die platte Erfahrungserkenntnis verlassen hat und in ein Verhältnis zum Leben getreten ist, das ihm die ersten Früchte seiner weltschmerzlichen Grübeleien in Form von Begriffen in die Hand gibt. Sie sind angefüllt mit einem Inhalt, dessen Kennwert und Merkmal das Tausenderlei der Beobachtung als „immer das Gleiche" bezeichnet. Von allen Enden der Welt hört er das immer gleiche Echo. Es verdichtet sich ihm zu einer alles umspannenden Wahrheit. Ihr gegenüber ist alles andere Schein und Nichtigkeit. Der Mensch ist nur ein Stäubchen; erst in der Masse und Menge erhält er Gewalt. Erst dann kommt sein Wesen und Sein zur Erscheinung. So wie der Tropfen zerstiebt und verflüchtet, wenn die Wasser des Alpbaches in die Tiefe stürzen, der Schwall aber in weißer Bahn mit Toben und Tosen als elementare Kraft brandet und schäumt, so ist das Einzelwesen nur ein Atom, als zusammengeballte lebendige Masse aber eine gewaltige

Erscheinung. Zeitlich, räumlich und körperlich umspannt sein Geist das Ganze als die Wiederkehr immer gleicher Inhalte.

Nicht mehr der Augenblick mit seinen flüchtigen Eindrücken und Empfindungen ist der Ausgang seiner künstlerischen Arbeit, sondern die weit ausgreifende und über den Dingen weilende Anschauung mit der Summe langer Beobachtungen und grundsätzlicher Erkenntnisse. Der Gedanke wird zum Sammel- und Staubecken der schöpferischen Kräfte, als deren Ergebnis das Kunstwerk hervorgeht. Bleiben wir bei diesem Bilde eines in Katarakten fließenden Stromes, dann ist sein hochgelegener Ursprung der metaphysische Begriff, dem im Verlaufe seines Weges immer neue Tatsachen und Erscheinungen zufließen. Erst im Spiegel der zu unterst gelegenen Fläche erscheint das Gemälde als ein klares Bild auf einer beruhigten und still sich ausbreitenden Seelenstimmung, die die Stürze und Fälle über Hemmnisse des Denkens nicht mehr erkennen läßt, obgleich die lebendige Kraft der Bewegung von der Höhe zur Tiefe noch voll in ihr enthalten ist.

Der geistige Entwicklungsweg wird leichter verständlich, wenn wir noch zwei andere Bilder hinzunehmen, die ein jüngeres Datum tragen, aber in der ersten Empfängnis wohl noch weiter zurückgehen und augenscheinlich in demselben Gedankenzusammenhange entstanden sind, wenigstens als Bildvorwurf, wenn auch nicht als Bilderscheinung: das ist das „Aufgehen im All" (Kunstsammlung Basel) 1892 und die „Anbetung" von 1893 in Zürich. (Nr. 152.)

Beide Gemälde, sowohl die weibliche Figur der Anbeterin als der knabenhafte Adorant, sind noch stark abhängig von der einfachen Aktstudie, und insofern gehört zu ihnen noch die liegende (unvollendete) Aktfigur eines jungen Mädchens. Aber auch ohne die Bezeichnungen metaphysischen Anklanges, die der Künstler für die beiden Betenden gewählt hat, ist eine eigenartige Beziehung der Gestalten zur umgebenden Natur unverkennbar. Es ist, als sollten sie darin aufgehen oder als müßte ihr geistiges Wesen die menschliche Hülle abwerfen, wie der Schmetterling, der aus der Puppe schlüpft. Sie könnten sich mit der Natur durch einen mystischen Vorgang vereinigen. Irgend etwas Geistiges, die Sehnsucht nach dem All, der Drang zum Übersinnlichen, kurz die Seele, ist flugbereit und zum Aufschwung reif. Aber „der Erdenrest, zu tragen peinlich", ist noch zu schwer und zieht herab. Die Seele kann sich nicht befreien und das Leibliche ist irdisch befangen. Ganz ungewollt bringt der Künstler diese Erdenschwere zum Ausdruck, denn diese flugbereiten Geistersind noch allzusehr Akt und fast nur Modell. Gerade diese Bilder haben in ihren unvollkommenen Versuchen etwas Rührendes,

freilich nur dann, wenn das gewollte Ziel aus den späteren Werken abgeleitet werden kann.

Denn in den drei Aktfiguren, die wir betrachtet haben, liegt außer der leise angedeuteten Beziehung zum Übersinnlichen noch ein anderes Problem verborgen.

J. V. Widmann, der sich um Hodler das große Verdienst erworben hat, als erster Mann der Feder auf ihn aufmerksam gemacht zu haben, stand den Bildern, als er sie 1894 im „Bund" besprach (vgl. Fritz Widmann, Erinnerungen an Ferdinand Hodler, Zürich 1917) noch recht bärbeißig gegenüber. Die „grasgrüne Verrücktheit" wollte ihm partout nicht in den Kopf. Den schwebenden Wert der Geistigkeit vermochte er nicht zu erfassen, er war ihm wohl auch verdächtig geworden, weil ihn Freunde als religiösen Faktor bezeichnet hatten. Die formale Leistung allein auf das Konto des jungen Meisters zu buchen, war ihm nicht gut möglich, weil J. V. Widmann den jungen Hodler im wesentlichen mit den Augen seines Sohnes ansah, der ein Maler und Fachmann der Kunst war, aber doch nicht genug über den grausamen Spötter vermochte, um seinen Vater für den bewunderten Freund ganz zu gewinnen.

Wen sticht heutzutage noch das Grün? Wir haben uns das Nebelgrau der alten Schule aus den Augen gewischt und sehen hell in die Welt. Damals aber riskierte ein junger Maler eine glatte Niederlage vor der Presse, wenn er zu viel Spinatgrün aus der Tube drückte. Hodler hat sich die böse Lektion ruhig eingesteckt und sie dem mißvergnügten Gönner niemals nachgetragen. Er machte wunderliche Erfahrungen genug mit seinen Aposteln und Apologeten. Trotz des tiefsinnigen Zetteleins: „das Aufgehen im All" biß der Literat nicht auf das Literarische an, sondern wurde über das Grün aufgebracht. Und der hell gemalte Akt der seelenvollen Naturanbeterin wurde zum Frauenzimmer degradiert, das sich im Luftbad hat malen lassen. So geht's mit den philosophischen Aushängeschildern! Da steckt der wunde Punkt!

Für den Erzähler, der sich Hodlers Leben als eine Bemühung um die Gedankenkunst zurechtlegt und der alle Arbeiten seiner Hand diesem einen Ziele unterzuordnen trachtet, liegt die Gefahr nahe, den Künstler zum Philosophen zu machen und jedes Bild nach dem metaphysischen Zusatz, den es birgt, zu einem philosophischen Erkenntnisproblem zu stempeln. Das Atelier ist keine Gelehrtenstube. Der Geist, der in der Werkstatt eines Malers waltet, berührt zuallererst das Werkzeug und die Siebensachen, mit denen er hantiert, ehe er sich auf der Denkerstirn des Meisters

niederläßt und ihn zum sinnenden Grübler macht. Sein vornehmstes Organ ist das Auge, und so mögen ungezählte Eindrücke malerischer Beobachtung sich verdichten, ehe der zergliedernde und zusammenfassende Verstand sie zu einem einzigen Gedanken ordnet. Wie Faust denkt auch der schaffende Künstler:

Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt,
Er stehe fest und sehe hier sich um,
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.

In dem aufgeschlagenen Buche seines Lebens, wie es die Ausstellung Blatt für Blatt vorgelegt hat, reihen sich die Bilder an Gedankenfäden, die dem Schaffenden ganz gewiß noch nicht so bewußt waren als dem Laien, der die logische Verbindung nachträglich überall darin sucht, worin der Künstler nur verworfene Werkstücke seiner technischen Arbeit erblicken kann.

Auch ist er von allem Anfang an auf der Jagd nach einem anderen Problem, das nach dem ersten Anschein mit der Gedankenkunst nichts zu tun hat. Mit immer erneuter Leidenschaft wirft er sich auf die Studien und Versuche, die diesem zweiten Problem angehören. Es nimmt seine ganze Willenskraft in Anspruch und drängt sich zeitweilig als die Hauptsache ganz in den Vordergrund seiner Arbeiten: das ist das Problem des gesteigerten Ausdrucks.

Der gesteigerte Ausdruck.

Gedankenkunst und Gedankenblässe sind naheliegende Begriffe. Wie verträgt sich damit die Lebensfrische und die faustdick aufgetragene Wirklichkeit, die seinen Menschen selten das Wangenrot der Gesundheit von den Backen stiehlt?

Verharren wir hier einen Augenblick. Mehr noch als bei der Sinnfigur mit ihrem verschlossenen metaphysischen Gehalt hat Hodler bei dem Ausdrucksproblem einen ungeheuren Aufwand von Abwehrkräften aufbieten müssen, ehe er zu einer neuen selbstgefundenen Form vordringt. Alles Schaffen ist in erster Linie Verneinen und Verleugnen. Das Vorhandene, von anderen Gefundene oder Erworbene, das sich für den Laien ein glückliches Erbe dünkt, ist für den Schaffenden Hindernis und reizt seinen Widerspruch. Er sieht in allem, was tausend andere vor ihm schon gedacht, gelöste Fragen, aber unzureichende Formeln, und kennt nicht das Behagen des Philisters, der schmunzelnd in dem Bewußtsein ausruht: „wie wir's so herrlich weit gebracht". Denn dem Genießenden sind Museen, Galerien

und Kunstsammlungen gefüllte Speicher, und es wäre ihm unbegreiflich, wenn sich der Werdende daraus nicht bereichern wollte. Der Suchende aber stellt immer nur fest, daß die eine Form, die ihm tauglich wäre, unter allen angehäuften Schätzen fehlt. Er muß sie selbst finden und vorher alles Gewesene vergessen können. Der Segen wird ihm zum Fluch, die Lehre hört er wohl, doch „ach, ihm fehlt der Glaube". Der ungeheure Gegensatz von angehäuftem Besitz und erzeugender Arbeit tut sich auch hier auf, wo es sich lediglich um einige ästhetische Werte handelt.

In dem Werdegang aller starken Künstler fehlen fast niemals während der Anfangsjahre Zeiträume einer gewissen Leere. Doch sind sie nicht Spuren des Müßiggangs. Sie sind angefüllt mit der verheimlichten Not der Abwehr. Alle Kräfte verbrauchen sich noch in der mühsam errungenen Überzeugung, daß es gilt, die alten Götter abzuschwören. Hodler muß in diesem Kampfe schwer geblutet haben. Er hilft sich mit einem einfachen und untrüglichen Mittel aus der Not: am Selbstbildnis, dem er von nun an fast sein ganzes Leben lang, Jahr um Jahr, neue Seiten abgewinnt, verfolgt er mit unerbittlicher Schärfe alle Schattierungen des Ausdruckes, von der ruhigen Aufmerksamkeit bis zum höchsten Zorn, Staunen, Verbissenheit und größter Willensanspannung. Bei diesen Bildern handelt es sich niemals um den lockeren Zusammenhang der Gesichtszüge, wie ihn die gleichgültige und zerstreute Stimmung des Alltages mit sich bringt, sondern um die straff zusammengehaltene Energie, an der jeder Nerv und jede Fiber teilnimmt. Er spielt sich selber vor dem Spiegel etwas vor, besser als jeder Schauspieler, weil er sein eigenes Mienenspiel derart mit Energie ladet und diese so lange auf der Höhe hält, als er es für seine Studie braucht. Hart an der Grenze zur Grimasse halten sich diese „Expressionen", die nichts anderes sind als Studien an der Maske. Es sind Spannungsproben an den Gesichtsmuskeln; er probiert den Höchstdruck der Energie.

Insofern diese Selstbildnisse gewollte und absichtlich gesteigerte Zustände darstellen, sind sie aber auch Bekenntnisse seines innersten Selbst und beanspruchen, der wahre Ausdruck seelischer Kraft zu sein. Die verflackernde Feurigkeit plötzlicher Spannungen, die der Maler überall auf den Gesichtern seiner Umgebung beobachten kann, genügt ihm nicht. Deshalb nötigt er sich selbst, ihnen eine solche Dauer zu geben, daß sie Gegenstand einläßlicher Beobachtung und künstlerischer Darstellung werden können. An und für sich stehen diese Bemühungen um den Höchstausdruck in gar keinem Zusammenhang mit der Aufgabe, die sich im Laufe zweier Jahrzehnte immer deutlicher aus seinen mannigfaltigen Ansätzen, Proben, Ver-

suchen und Vorstößen herausgeschält hat. Sie ist immer deutlicher in Gegensatz zur Natur getreten. Sie stellt sich sogar ihr bewußt gegenüber, als ein ausgesprochener Gegenwille. Die natürliche Erscheinung als solche, mag sie nun Augenblickseindruck sein oder Sammeleindruck umständlicher Studien, ist nicht mehr der Bestimmungswert seiner Bilder. Der Ton hat sich verschoben und liegt nunmehr auf einem anderen Wert. Die geometrische Beziehung der Grundlinie zum Aufbau und zur Bildfläche ist es, um den er sich von nun an bemüht. Ein architektonischer Sinn ist Herr über ihn geworden und zwingt ihn, Sein und Wesen der Dinge als etwas Beharrendes und Notwendiges darzustellen. Ihm schwebt so etwas vor wie eine figürliche Rechtsnorm. In ihr soll das unabänderliche Verhältnis zwischen Gewachsenem und Geformtem zum Ausdruck kommen. Sie soll dem Leben und der Tatsächlichkeit der Welt als Willensschöpfung des frei Gestaltenden und logisch Denkenden gegenübertreten. Durch ihre Gebundenheit und gedankenhafte Unwirklichkeit weist sie den chaotischen Wechsel und das unübersichtliche Vielerlei der natürlichen Einteilung von sich. In ihr stellt sich der Formwille gegenüber dem Organischen und Leibhaftigen der Wirklichkeit auf eigene Füße und wird zum Bildner einer künstlichen Welt, in der die Zufallswerte und Fehler der menschlichen und irdischen Welt ausgemerzt sind, denn von ihr hat der Typus, die Ordnung und die Normalform Besitz ergriffen.

Wer den Übergang aus der einen in die andere tut, d. h. vom Alltäglichen zum Überwirklichen schreitet, befindet sich einer so fremdartigen Erscheinung gegenüber wie der Tempelgänger, der vom Markt in die feierliche Halle des Säulenhauses tritt und das Kultbild vor sich hat statt der Käufer und Händler draußen.

Was ihn nun als ein neues Problem beschäftigt, ist keine Wirklichkeitskunst mehr. Sie liegt hinter ihm und ist überwunden. Nun handelt es sich um das Problem der Gedankenkunst. Der erste Schritt ins Gebiet der Gedankenkunst ist für den Künstler von jeher meist ein entscheidender. Denn er verläßt mit einem Fuß den festen Boden der Wirklichkeit. Er wendet sich von dem besonderen Fall zum Allgemeinen, vom Einzelleben zu den großen menschlichen Schicksalen, von der Person zur Menschheit, vom Gegenstand zum Begriff. Sein Bemühen gilt von nun an dem Typischen, und er bedient sich dafür der abgeleiteten Formel, die für alles gilt.

Bei seinem feurigen Bemühen um den gesteigerten Ausdruck ist Hodler aber der unentwegte Tatsachenmensch und von den Neuen der Allerneueste. Denn in diesen Bildern lebt die rücksichtslose Draufgängerei des Modernen,

der alles schal findet, was vor ihm gemalt wurde. Die Gegenwart mit ihren brennenden Fragen erfüllt sein Herz. Keine Formel der alten Zeit genügt ihm mehr, denn sie deckt nicht den seelischen Inhalt, den er in sich und seiner Zeit fühlt. Für alles und jedes verlangt er nach einem schärferen und stärkeren Ausdruck. Er wird sich bewußt, daß die unmittelbare Kraft, die der Augenblick des Erlebens auslöst, nur als schwacher Nachhall wirkt, wenn sie in die längst gefundene Formel der Vorgänger eingeschlossen ist. Wer am Amboß steht, auf dem die Dampfhämmer poltern und pochen, der kann allein von der Gewalt reden, die durch sie ausgeübt wird. Für alle anderen, je weiter sie abstehen, desto schwächer tönt ihre dröhnende Wucht. Hodler aber ist der Schmied geworden, der das glühende Metall der Zeit formen und schweißen will.

Schon hier kann man sich die Frage stellen, ob Hodlers Bemühungen um die Gedankenkunst jener verschwommenen Allgemeingültigkeit dienen, die sie in der Hand der Nazarener und ihrer Nachfolger während des neunzehnten Jahrhunderts beibehalten hat.

Die Form, die dem Gedanken gegeben wird, muß wie angegossen sitzen; sie darf nicht schlottern. Und deshalb muß der Gedanke selbst schon knapp, klar und bestimmt sein, auch wenn er Allgemeines ausdrückt. Die ärgste Sünde wider den heiligen Geist der Wahrheit ist die unscharfe und gewissenlose Unfertigkeit des Gedankens. Die kantige Eckigkeit und die geschliffene Spitze kann bei der Gedankenarbeit nicht weit genug getrieben werden. Solcherlei Feinschliff gehört sich aber schon bei der Rüstung der Entwürfe, der Einzelversuche und abwägenden Vorarbeiten. Wer nicht vom ersten Bleistiftstrich an dieses geistige Sauberkeitsbedürfnis der Genauigkeit und treffenden Klarheit befriedigt, wird beim letzten Pinselstrich kein befriedigendes Ergebnis vor sich haben.

Hand in Hand damit geht das heftige Verlangen, die schale und abgestandene Mischung seelischer Stimmungen, die in unaufhörlichem Guß und Überguß aus einer Form in die andere geschüttet werden, von Grund aus zu erneuern und sie so völlig mit frischem Leben zu sättigen, daß ihr Gehalt alle früheren Tränklein und Essenzen weit übertrifft.

Deshalb hat Hodler alle flauen, herkömmlichen und abgeschmackten Zustände der Gleichgültigkeit in seinen Bildnisköpfen, mögen sie Studien oder bestellte Arbeit sein, von jeher verbannt. Ebensosehr die geglättete Maske der vornehmen Welt, die das Gesicht herrichtet wie ein Empfangszimmer oder eine Schaufensterauslage, und jeden Zug zurechtzupft wie die seidene Halsbinde oder den Schleier vor dem Hut. Nicht genug damit.

Er geht dem seelischen Ausdruck in allen Abstufungen mit einer Art Forschertrieb nach und stellt eine ganz eigenartige Reihe hochgespannter Grade der seelischen Ergriffenheit auf. Er überprüft noch einmal bis in die kleinsten Falten der Augenwinkel und die spitzesten Lichter der Reflexe das niemals erschöpfte Untersuchungsfeld seelischer Bewegung, das menschliche Antlitz. Unter seinem Pinsel springen die Leidenschaften und die Kräfte des persönlichen Wesens aus dem Gesicht heraus, wie wilde Katzen aus dem Dickicht und feurige Flammen aus dem Krater eines Vulkanes. Das zischt und sprüht, das faucht und kocht; nichts mehr von dem gemütlichen Brodeln langer Bettelsuppen, die an dem zahmen Feuer armer Seelen angewärmt werden. In den Augen zucken Blitze und auf der Stirn drohen Gewitter. Wer in der Ausstellung die Säle durchwanderte, in denen die Ausdrucksbilder Hodlers als Selbstbildnisse, Porträte, Kopfskizzen, als Gesichtsstudien eng beieinder hängen, empfindet die Wirkung eines Trommelfeuers, so gewaltsam und plötzlich jäh sind die Ausbrüche der seelischen Kräfte, die hinter der Maske des Antlitzes gleich den Truppen aus den Grabenstellungen hervorquellen, die auf das erlösende Drauf und Dran! gewartet haben.

Es ist nicht ganz unbedenklich, sich dieser Gewaltsamkeit des Künstlers auszusetzen. Denn der Folgen wird jeder gewahr, der sich von seinen Bildern in irgendeine andere Ausstellung begibt. Wie matt und verschüchtert wirkt alles, wenn durch Hodlers Künste unsere Nerven überspannt sind. Dann erscheinen die stärksten der französischen Impressionisten zurückhaltend und vorsichtig, die in der Art der Klassiker den Abstand von den Dingen weit genug wählen, um nicht der Gefahr zu erliegen, in allzu großer Nähe nach allzu starken Ausdrücken zu greifen.

Hodlers Arbeit beschränkt sich indessen nicht auf die Bildnisstudie allein. Dieselben Grundsätze und Verfahren hat er auch auf die Landschaft übertragen und ihren Farben und Formen eine Schlagkraft entlockt, die an der Hochwelt der Alpen und an der Größe des Genfer Sees Mittel und Grade der Steigerung abgeleitet hat. Welche nie gesehenen Wirkungen hat er in die Studien von der Schynigen Platte hineingepreßt!

Ohne irgendwelchen Widerspruch nehmen wir seine hochgradigen Ausdruckskräfte hin, wenn sie der Studie geistigen Lebens gelten und aus dem menschlichen Gesichte, wie es der Stahl beim Feuerstein tut, immer neue Funkenblitze geistigen Feuers herausholen. Und daß die Landschaftsmalerei erst in den Anfängen ihrer Darstellungsmittel steht, um die gleißende Macht des Lichtes und die niederdrückende Gewalt der Hochalpen zur Anschauung zu bringen, das vergißt man selbst vor Hodlerschen Bildern nicht.

Also wird auch auf diesem Gebiete das schwere Artilleriefeuer seines Pinsels durchaus am Platze sein. Aber die alles vernichtende Ausdruckskraft hat in Bildnissen nicht selten ein lärmendes Wesen angeschlagen, das ganz gewiß nicht immer zum Charakter der dargestellten Personen paßt.

So sehr ist indessen die Hochspannung des Ausdruckes sein übliches Arbeitsmittel geworden, daß auch die stillen und nachhaltigen Werte seiner Gedankenkunst von ihr gesättigt sind. Er hat also die gewonnenen Arbeitsergebnisse seiner Naturstudien und Bildnismalereien übertragen auf ein Gebiet, das ursprünglich und geschichtlich viel mehr auf die Wirkung vornehmlich der Linie angewiesen war. Denn wer auch immer in der Kunst seinen Weg von der flüchtigen, aber eindringlich-heftigen Augenblickswertung zu einer betrachtsamen und umfassenden Auffassung der dauernden Zustände und unveränderlichen Daseinsformen genommen hat, also vom Persönlichen zum Menschlichen, vom Besonderen zum Allgemeinen, vom Einzelfall zur Gesamterscheinung übergegangen ist, der hat die Flimmerwirkungen der malerischen Flecke und der spitzen Lichter untergeordnet der großen summarischen Bindung durch die Linie und ist dementsprechend mit der Farbenfolge von der hochwertigen Reihe der feurigen und tiefgesättigten Harmonien zu den neutralen Reihen der einfarbigen oder der Zwei- und Dreiklänge ungemischter Töne herabgestiegen, wobei eine gewisse Lichtstärke durchaus nicht ausgeschlossen ist.

Hodler ist diesen Weg gegangen, nachdem er, schier ein Dreißiger, gelernt hatte zu vergessen und fast allen künstlerischen Charakteren von Einst und Jetzt ein leidenschaftliches Nein und abermal Nein entgegenzuhalten. Aber erst am Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre, also auf der Höhe des Lebens, ist er zur Einsicht der Mittel gelangt, die ihm ein eigenes, selbstgeschaffenes Werk ermöglicht haben. Er ist ein Spätgereifter. In der Zeit, in der andere längst „fertig" sind, fängt er erst seine eigene Weise an. Auf den Jahren der inneren Klärung hat nicht das Glück der Zufriedenheit geleuchtet. Mißmut und Kummer sind damals die Gesellen seiner arbeitsreichen Tage gewesen, und der Erholungsgang vom Atelier ins Freie oder in die Gesellschaft mitstrebender Fachgenossen läßt ihn nicht die Bilder heiteren Genusses erfassen, sondern Elend und Leid auf dem toten Punkte, von dem es durch keine menschliche Kraft loszubringen ist. Dann ruht sein Auge auf Verirrten und Verkommenen, die seinen Weg kreuzen, mit dem Mitleid des Vielerfahrenen, der Nachsicht, aber keine Vorwürfe kennt. So schildert er uns im Jahre 1891 „die arme Seele" ein Opfer der „grünen Fee", die ihr allein noch Trost und

Vergessen bietet. Mit dem trübsinnigen Unterton dieser Übergangsjahre stimmt auch die Doppelart der technischen Behandlung. Es ist das letzte Bild einer kräftigen malerischen Palette und zugleich eines der ersten jener ganz auf sich selbst gestellten Charakterfiguren, die, ob sie schon im Vordergrunde ihren Platz haben, dennoch den ganzen Bildraum zu füllen scheinen.

Der große Stil.

Das Bild der „Nacht", der „Enttäuschten" und „der Auserwählte", die in den Zeitraum bis 1894 fallen, gehören innerlich und der Form nach aufs engste zusammen. Indem wir alle Anklänge, die aus der Wahl der Themata für die Lebensgeschichte und den tief herabgestimmten Lebensmut dieses Zeitraums sich ergeben, beiseite lassen, beschäftigen wir uns nur mit der Grundsätzlichkeit, die in der Wahl der Ausdrucksmittel unverkennbar ist.

An Stelle des Einzelfalles, der vornehmlich das persönliche Interesse für sich in Anspruch nimmt, weil er aus der Fülle der Erscheinungen so scharf herausgehoben ist, tritt die Gruppe, die durch die Wiederholung gleichartiger Elemente und ihre rhythmische Gliederung einen überpersönlichen und allgemein gültigen Wert beansprucht und deutlich Bezug nimmt auf eine Gesetzlichkeit der Tatsachen, in der der Sonderwert der Einzelperson völlig aufgeht. Nun handelt es sich nicht mehr um den armen Teufel, der als Stammgast der Absinthkneipe eine stadtbekannte Figur menschlichen Elends geworden ist. In den fünf Unglücksmenschen, echten Trübsalsbläsern, die auf der Anklagebank des Lebens nebeneinander sitzen und von einer gemeinsamen Schuld gewürgt werden, obgleich die milde Nachsicht des Freispruches bereits über ihnen waltet, lebt ein sinnbildlicher Wert, der die Fünf zu Vertretern menschlichen Unglücks überhaupt macht. Man wird ihnen nicht mehr die traurige Odyssee ihrer Schicksalsfahrten abfragen, denn sie sind nur gemeinsame Zeugen für die unentrinnbare Macht des Menschenloses.

Ebenso deutlich sind die fünf schlafenden Gruppen der „Nacht" nicht mehr Einzelfälle besonderen Interesses, obgleich jeder einzelne Schläfer seinen eigenen Schlaf schläft: den Schlaf des Gerechten, den Schlaf des Erschöpften, den Schlaf des Gequälten; sondern sie sind ein Bild des Schauspieles, das der Genius der Nacht auf seinem Fluge über die dunklen Gefilde der Erde in unendlicher Wiederholung allnächtlich erschaut.

Der Einzelwert und Einzelfall geht auf in einer höheren Ordnung, die durch die Zahl und Stelle der Elemente und ihre gemeinsame Beziehung auf einen umfassenden Begriff bestimmt ist. Das Bild wird zum

Sinnbild, die Fünfzahl wird zur Geheimzahl, die Tatsache zum Gedanken. Der Blick für das Besondere ist erloschen, im Auge spiegelt sich das Allgemeine, und mit eindringlicher Anschaulichkeit wird die Beziehung zum Ganzen klar, die die Einzelfigur für sich nicht erzwingen konnte, die aber die aufgereihte Gleichung von selber auslöst.

Nachdem einmal der grundsätzliche Gedanke des Sinnbildes gefaßt war, schüttet er seinen Inhalt in immer neuen Formeln und Lösungen aus, daß dem Künstler nur noch die Zeit gebricht, um der Vielzahl der Wechselfälle gerecht zu werden.

Es geht ihm wie dem armen Fischer im Märchen aus Tausend und einer Nacht, der mit seinem Netze eine Flasche aus dem Meere zieht, sie entsiegelt und ihr einen Rauch entsteigen sieht, der das ganze Meer bis zu den Wolken bedeckt und sich dann zu einem Geiste verdichtet, so ungeheuer groß, daß „seine Füße auf der Erde waren und sein Haupt bis in die Wolken ging".

Dieser Geist überwältigt ihn, nachdem er einmal dem engen Gefängnis entwichen ist. Es ist der Geist des Lebens. Seine Sprache ist geheimnisvoll, seine Zeichen sind vieldeutig, sein Wesen ist Maß und Zahl, sein Ausdruck ist Ordnung. Seine Schritte sind Rhythmus und Gleichtakt.

Hodler arbeitet von nun an mit den Mitteln einer Darstellungsart, die dem Haushalt der Dekoration und Ornamentik angehören, denn sie besteht im Wiederholen gleichartiger Glieder und Zeichenwerte, die erst in der Reihe ihren Sinn als richtunggebende und vom Rhythmus innerlich bewegte Gleichungen erhalten.

Vielleicht am sinnfälligsten erscheint die zwingende Kraft der rhythmischen Ordnung in der Fünfzahl der apostolischen Greise, die über fallendes Herbstlaub am Abend des Lebens, arm an Erfolgen, aber reich an Enttäuschungen dahinschreiten. Eine furchtbare Phantasiewirkung liegt in diesem gebundenen Schritt. Sie gehen mit leeren Händen, der Verzicht beugt ihre Häupter; und wennschon kein Ziel auf ihrem Wege winkt, so ist doch das Ende ihres Pfades unvermeidlich. In allem, was nicht gesagt und nicht gezeigt wird, in dem Fehlen der raumandeutenden Werte, in der Abwesenheit einer erklärenden Ursache, die den einen Pilger an die Fersen des andern heftet, in der Leere dieser unabsehbaren Weite, kurz, in den negativen Werten liegen die positiven Kräfte, die die Bildvorstellung zur Notwendigkeit machen*).

*) Vgl. Artur Weese, Ferdinand Hodler, Bern, A. Francke 1910, pag. 21 ff. und pag. 43 ff.

Das Gegenstück der weißen Pilger bilden die drei schreitenden Mädchen, die am Auge vorüberziehen, wie etwa im halbwachen Traume ein paar abgerissene Takte aus einer Melodie anklingen und vergehen. Der Bewegungsreiz der herben Gestalten, die federnden Schrittes, eine lebendige Kette, durch den Raum schreiten, löst die Vorstellung der unabänderlichen Gleichmäßigkeit in wohltuender Bindung aus, als wäre ein Sternbild in naiver Symbolik durch lebende Wesen verkörpert.

Eine neue Rechnung ist eröffnet. Haftete die Bildphantasie der malerischen Richtung der siebziger und achtziger Jahre an jeder stofflichen Einzelheit, und bemühte sie sich, alles, auch das letzte zu sagen, um die Vorstellung randvoll auszufüllen, so bilden jetzt die Lücke, die Leere und die erloschenen Daseinswerte die raumversagende Wirkung, deren Zwang erschütternder ist, als die tausendfältige Gegenwart jener Stofflichkeit, die freilich schnell sättigt, aber ohne das übersinnliche Bedürfnis zu befriedigen.

Es gilt mir von vornherein für ausgemacht, daß Hodler von der grauen Theorie ästhetischer Probleme nichts hat wissen wollen. Betrachtungen, wie wir sie angestellt haben, sind abgeleitete Begriffsformeln; den Künstler haben sie nicht angeregt. Er selbst scheint den Glauben zu verbreiten, daß er ganz allein auf dem Wege des Experimentes zu der neuen Form gelangt sei. Aber, wenn auch nachträglich, vielleicht auch nur als Beschwichtigungsbissen für die hungrigen Ästheten, hat er einige Sätze niedergeschrieben, die eine Art künstlerischer Glaubensformel enthalten. Sie läuft hinaus auf den Begriff des Parallelismus und gibt sich schon dadurch allein als ein Schlagwort zu erkennen, das nimmermehr den ganzen Inhalt seiner Darstellungsart erschöpfen kann. Sie trifft nur eine Seite seiner Form, freilich eine stark in die Augen fallende. Eben deswegen ist sie auch für die bezeichnendste angesehen worden. Nicht selten wird der Begriff des Parallelismus gleichgesetzt dem des Hodlerschen Stiles. Als ob damit alles gesagt sei.

Allerdings ist die parallele Ordnung seiner Komposition so sicher und zielbewußt angewendet, und sie ist von ihm so stark bevorzugt, daß diese gleichsetzende Wiederkehr der immer gleichen Elemente als ein wirklicher Kennwert seines Stiles angesehen werden kann. Aber neben ihm gibt es noch andere, und sie dürfen nicht übersehen werden.

Im Grunde wird damit nur ein architektonischer Grundsatz seiner Darstellungsart gekennzeichnet, dessen er sich bedient, um seine Figuren zu stellen und zu reihen. Eine andere nicht minder wichtige Seite seines Stiles wird von dem Begriff gar nicht berührt. Nach einem Wort Anselm Feuerbachs ist Stil

das Weglassen des Unwesentlichen. Man könnte das Wort umdrehen und sagen: Stil ist das Betonen alles Wesentlichen, und käme einer starken Seite Hodlerscher Kunst damit näher. Denn wäre der architektonische Grundsatz der Reihung bei ihm nicht derart eng verbunden mit dem des gesteigerten Ausdruckes und der hochgespannten Energie seelischer Stimmungen, dann wäre der Parallelismus seiner Bildordnung schal und leer, wie etwa der Parallelismus eines Lattenzaunes oder einer Telegraphenleitung.

Die ersten Bilder des neuen Stils versinnbildlichen mit einer spröden und trockenen Nüchternheit den Grundbegriff der Gleichsetzung gleichartiger Elemente, wodurch der „Individualismus" den stärksten Stoß erhält und am sichersten überwunden wird.

Mit dem Kultus des Ich und seiner übermenschlichen Herrlichkeit gegenüber aller anderen Kreatur verhält es sich im Grunde so, wie es Hodler in dem „Auserwählten" selbst dargestellt hat. Ich möchte nicht den Anschein aufkommen lassen, als ob Hodler in dem ernstgedachten Gemälde ein Spottbild gegen den „Übermenschen" habe schaffen wollen; auch mache ich mir das böse Wort J. V. Widmanns vom „Fötusfetischdienst", das er auf das arme Würmchen im Schutzring der Himmlischen prägte, keineswegs zu eigen; aber die freimaurerische Symbolik des seltsamen Vorganges macht es spürbar, daß sein Denken damals sich mit dem Begriff des Individualismus beschäftigt hat. Alle Ausstellungen überall in der Welt gaben mit jedem Bilde einen neuen Beweis für die Verbreitung und die Eindringlichkeit der neuzeitlichen Glaubenslehre, von den Forderungen, die das Ich an die Welt zu stellen sich berechtigt glaubt. Unter dem Druck der Lehren, die der Krieg der Menschheit erteilt, ist es wohl angebracht, das angemaßte Recht menschlicher ὕβρις einer Prüfung zu unterziehen und sich zu fragen, auf Grund welcher Rechtsgründe das Ich die Herausforderung der gesamten Weltordnung unternimmt, wenn es sein eigenes Selbst dem überwältigenden Gang des Schicksals gegenüberstellt. In Friedenszeiten war es anders. Unter dem Schutz der staatlichen Gewalten konnte das Ich sein Haupt stolz erheben. Gerade die achtziger Jahre waren mit der philosophischen Erörterung der Ich-Lehre am lebhaftesten beschäftigt, und galt auch die volle Rechtfertigung des unbeschränkten Ich nur für den Übermenschen, d. h. nur für den Auserwählten unter den ungezählten Ich, für den Glücksvogel in der Herde der Allzuvielen, so war doch das Künstlertum nur allzusehr bereit, diese Vorrechte für jeden der Ihrigen, der Pinsel und Palette führte, mit breitem Anspruch geltend zu machen.

Bildende Künstler lieben es gemeinhin nicht, philosophische Gedanken in literarische Form zu bringen. Falls sie überhaupt dazu verpflichtet wären, so sind sie zum mindesten entlastet durch die künstlerischen Arbeiten ihrer Hand, aus denen ihre Meinung über Gott und die Welt meist leichtlich zu entnehmen ist.

Hodlers Werke hatten von allem Anfang an einen beinahe romantischen Anflug der Selbstbespiegelung und der weltschmerzlichen Klage über das Ach und Weh der schweren Lebenskämpfe. Von dieser Zeit an werden sie noch viel mehr wirkliche Bekenntnisse, die in einer höher gestimmten Lyrik von dem eigenen Leid auf der Menschheit ganzen Jammer übergreifen und den Weltschmerz wie einen Liebfrauenmantel umhängen, unter dem sich das liebe Ich versteckt.

Seine Bilder sind nicht nur Variationen über das Thema der rhythmischen Ordnung. Was ihn innerlich bewegt, findet in ihnen seinen Niederschlag. Man kann sogar der Versuchung nicht widerstehen, sein ganzes Wesen und seine gesamte Tätigkeit auf einen lyrischen Mittelpunkt zu beziehen, von dem aus der Kreislauf der Gedanken in steter Bewegung gehalten wird. Das romantische Bedürfnis, auf der eigenen Leier des bekümmerten Herzens den Tatensturm kreisender Welten und jach darauf wehmütige Lieder erklingen zu lassen, steckt ihm tief im Blute.

Doch kehren wir zu dem „Auserwählten" zurück: Der Homunculus, kniend vor dem Reis, das in die Erde gepflanzt ist, im Mittelpunkt einer feierlichen Ordnung, die durch geflügelte Genien gebildet wird. Aus ihren Augen blickt der Ernst und der Tiefsinn der göttlichen Weltordnung; auf ihren Schwingen ruht das Schweigen des Weltraums. In dem kreisförmigen Aufbau waltet der Sinn der Unendlichkeit. Mit allen Mitteln rhythmischer Zahlen- und Linienordnung verkörpert dies Gleichnis den übersinnlichen Ausklang des Faustischen Gedichtes:

„Das Unbeschreibliche
Hier ist's getan."

In der Mitte dieses feierlichen Geheimnisses das kleine „Ich", der ungewisse Keim einer dunklen Zukunft, das schwache Gefäß des göttlichen Willens, das Unzulängliche im Schutz und Schirm überirdischer Geister.

In der Symbolik eines solchen Gleichnisses — von dem Hauche religiösen Gefühles berührt — ist eine Einsicht umschlossen, die dem Ich eine sehr viel bescheidenere Stellung anweist, als es gemeinhin geschieht. Vielleicht ist sie angekränkelt von dem niedergeschlagenen Unmut der „Enttäuschten". Sie könnte aus dem Buche der Weisheit stammen, das die weißen Pilger auf

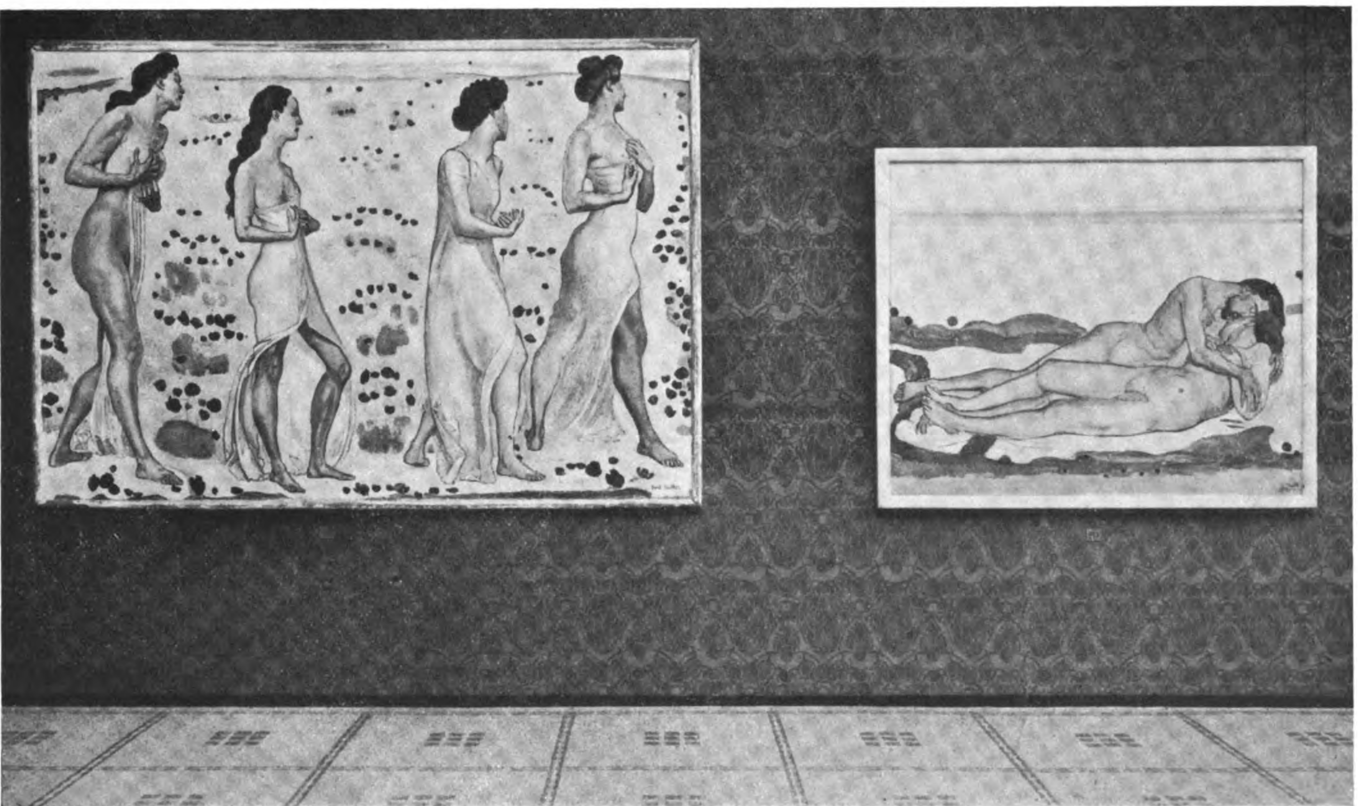
dem Wege des Verzichtes mit ihrem Herzblut geschrieben haben; sie ist gewonnen in dunklen Nächten unter dem Alpdruck des Gewissens, aus ihr klingt das Nein und abermals Nein, mit dem sich der Künstler von den alten Göttern losgeschworen hat. Er hat einen neuen Bund geschlossen. Im Vorhof der neuen Kirche ist der Platz der Demut und Zerknirschung. Langsam wird der Weg bis zur hierarchischen Hoheit des eigenen Genius zurückgelegt, der im Innersten und eigensten Ich thront und auf die gebeugten Nacken der Gemeinde herabschaut.

Der Tag.

In den Frühbildern der symbolischen Epoche Hodlerscher Kunst ist die Senkrechte die richtungbestimmende Grundlinie des Aufbaues. Mit nüchterner, beinahe schulmeisterlicher Regelmäßigkeit kehrt sie wieder, wie das alleinseligmachende Credo eines neuen Glaubens.

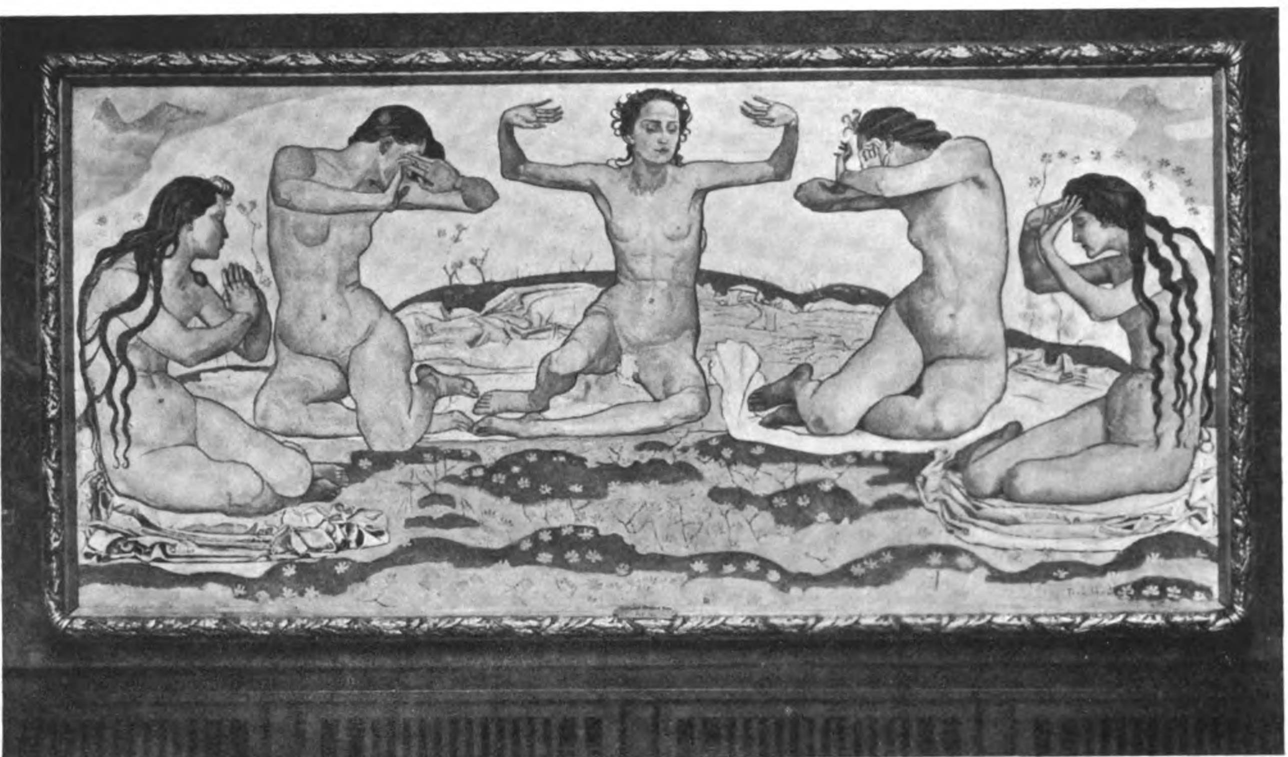
Da gelingt ihm 1900 eine neue Lösung, die unter allem, was er je hervorgebracht hat, den ersten Rang einnimmt. Denn niemals wieder war es ihm bestimmt, den unaufhörlichen Bewegungsreiz eines rhythmischen Stromes gleichsam als Inbegriff des Lebenskreislaufes dem Auge mit solch sinnbildlicher Eindringlichkeit vorzuhalten wie im „Tag“. Alle Härten der senkrechten Parallelordnung sind verschwunden. Der Linienfluß ist nicht mehr bestimmt durch die Vorstellung einer unbegrenzten Wiederkehr gleichartiger Glieder bis ins Endlose. Er kehrt zum Ausgang zurück und schließt den Kreis. Statt der Kette der Ring.

Dazu kommt ein überaus glücklicher Wechsel in Art und Bau der fünf Genien, die in ihrem Wesen und Temperament den zarten Reiz fein abgestimmter Spielarten und dennoch eine schwesterliche Gleichartigkeit bekunden. So sind die Glocken eines Akkordes abgestimmt und geben erst im Zusammenklingen Sinn und Wert ihrer Eigenart zu erkennen. Dabei bleibt es der Phantasie überlassen, den Aufstieg zur Mittagshöhe und den Abstieg zu den Abendschatten in Farbe und Erscheinung der Schicksalsgenien nachzufühlen. Obgleich die Fünf durch ihren Platz in den Bannkreis gebunden sind und jede für sich ein unverrückbares Element in der Ordnung bildet, sind es doch nur schwebende Werte, so leicht und zart ist ihr halbbewußtes Traumdasein, ein Sinnbild übersinnlicher Geistigkeit. Nur leise noch und im Unterton klingt jene weltschmerzliche Bitterkeit an, die sein Herz erfüllt hat und ein neuer Glaube an die Wohltat der Weltordnung allmählich verdrängt. Er ist den Weg von Schopenhauer rück-



Katalog Nr. 222. — Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus. — Katalog Nr. 276.

Empfindung. — Die Liebe.



Bern, Kunstmuseum. Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus. Aus dem Jahre 1900.

Der Tag.

wärts gegangen zu den alten Philosophen, die das Weltganze als Kosmos begriffen.

Nur sei auch hier schon aufmerksam gemacht auf die nervöse Erregbarkeit, die die reizbaren Geschöpfe seiner Kunst verraten. Er und die Kinder seiner Muse bleiben Geschöpfe der neuen Zeit. Selbst wenn er aus dem unbestimmten und raumlosen Etwas, in dem sich die malerische Erscheinung Rembrandtscher Art zeigt, in die glückliche Gebundenheit einer klassischen Bildordnung, wie sie auf Vasen und Tempelgiebeln ihren Platz haben könnte, hinübertritt, verliert sich nicht die scheue Empfänglichkeit des modernen Temperamentes, die im Blute liegt und durch keine Kunstform im Bewußtsein des Modernen zum Erstarren gebracht werden kann. Sie zittert unter dem Walten unendlich vervielfältigter Reize in jedem Nerv und wird sich niemals zur klassischen Ruhe zurückbilden lassen. So flutet in der wundervollen Halbkreisgruppe die zersplitterte Unrast und schmerzliche Ängstlichkeit des neuen Tages, dem der gelassene Wandel der antiken Horen versagt ist. Und obschon die Bindung der Fünfergruppe durch den schönen Zwang der sanften Rhythmen, die aufsteigen und absteigen und derart den ewigen Kreislauf der Dinge leise anklingen lassen, der Hauptwert der Bildordnung ist, so bringt er doch nicht die zitternde Schwäche der Ungewißheit zum Schweigen, die in dem Parzenlied deutlich mitschwingt.

Die neue Schönheit.

Immer stärker drängt sich die Bewußtheit auf, mit der Hodler in eines der mühevollsten Probleme seiner Kunst eingedrungen ist, um mit dem Erfolg seiner Arbeit einen Schlüssel für die Kunst der Gegenwart überhaupt zu geben. Er ist Herr geworden über das Thema der nackten Schönheit.

Sie ist eine Schönheit, eine neue Schönheit. An den überlieferten Maßstäben der Antike und der Renaissance gemessen, ist der neue Typus vor allem eigenartig durch das Fehlen des erotischen Reizes, den die vollsaftige Sinnlichkeit der Griechen und Italiener der unbekleideten Weiblichkeit zu verleihen, für die erste Pflicht der idealisierenden Kunst hielt. Die geschmeidige Spannkraft der Glieder und die ausdrucksvolle Geistigkeit der Bewegungen verkünden indessen auf den ersten Blick die edelsten Werte der Jugendblüte und lassen deshalb auch das heilige Feuer der Liebe unter dem Schleier einer spröden Keuschheit wahrnehmbar werden. Es entspricht dem traumbefangenen Treiben ihres Daseins und dem für alle Lebens-

zwecke untauglichen Geschehen in dem Nirgendwo ihrer Welt, daß sie die unsinnliche Schönheit des Gedankens in ihren Formen ausprägen, die straff und knapp sind und dabei doch jene Lebenstauglichkeit besitzen, wie sie nur Geschöpfen reiner Rasse und edler Züchtung zu eigen sind.

Die menschliche Figur hat einen Sinn, der durch ethnographische Merkmale und kulturelle Kennwerte nicht erschöpft werden kann. In der Leiblichkeit des Körpers steckt die Geistigkeit seiner Anlagen und Willensziele. Allen Meistern der Figurenkunst zu jeglichen Zeiten war es ein höchstes Anliegen, den geistigen Gehalt in der Form der Gliedmaßen zur höchsten Ausdruckskraft zu steigern. Jedem einzelnen von ihnen war es immer wieder neue Pflicht, an der Natur das Auge und an dem Zweck der Aufgabe seinen Verstand zu schärfen. Die höchste Denkkraft des künstlerischen Tatsachensinnes ist in immer neuen Ansätzen für den Schöpfungsakt eines neuen Menschen aufgewendet worden. Der Mensch ist das Ende des Sechstagewerkes; er ist Anfang und Krone jeder wahrhaft großen Kunstarbeit. Neben ihr betrachtet, treten alle dekorativen und Landschaftskünste weit zurück. Die ehrwürdigsten Namen der Kunst, Phidias, Rafael, Michel Angelo, Dürer und Rembrandt, sind mit dieser wichtigsten Angelegenheit der übersinnlichen Werte in den stofflichen Formen aufs engste verknüpft.

Deswegen hat ein jeder von ihnen durch die selbstgeschaffene neue Menschengestalt ein eigenes Gesetz aufzustellen getrachtet. Wie hoch auch das Kunsturteil der Ausstellungsberichte die symbolischen und naturalistischen Werte von Hodlers Werken eingeschätzt hat — ich sehe in dem neuen Schönheitstypus, den er geschaffen, den innersten, mühevollsten und glücklichsten Lohn seiner Mühe. Bei keiner Angelegenheit seines mannigfachen Schaffens hat er sich von den geprägten Formeln, von den anerkannten Typen und den bewunderten Schönheitswerten von Jahrtausenden so frei machen müssen wie bei dieser. Er mußte die Tafeln aller Gesetze zerbrechen und neue Tafeln für ein neues Gesetz aufrichten. Mir will es scheinen, als ob ihm bei diesem Beginnen nichts größere Not gemacht habe, als die für jeden Typus notwendige Verbindung der Norm mit der Form, der Gültigkeit mit der Eigenart, der beharrenden Standwerte mit den beweglichen Ausdruckswerten, kurz, der gesetzmäßigen Elemente von Bau und Wuchs, die die Natur aufstellt, indem sie das immer Gleiche schafft, und des reizbaren Temperamentes unserer Gegenwart, das der Verschränktheit des neuzeitlichen Lebens entspricht und einen Wert von unfaßbarer Wandelbarkeit darstellt. Es galt für ihn, Menschen zu schaffen, aber keine Persönlichkeiten, eine Rasse, aber keinen Schlag, einen Edeltypus, aber keine

Modelle. In seinen Geschöpfen sollte das Blut eines kräftigen und beweglichen Geschlechtes fließen und der Nerv eines empfindsamen, aber willensstarken Temperamentes leben. Sie mußten fähig und tauglich sein zu allen höchsten Leidenschaften, aber es war eine Bestimmung des künstlerischen Schicksals, das ebensosehr im Meister wie in der Zeit lag, daß die hemmungslose Ursprünglichkeit des Wesens mit dem Zaume und Zügel einer besinnlichen Melancholie beherrscht wurde. Des Gedankens Blässe dämpft das Wangenrot ihres Entschlusses.

Auf die Mühsal dieser Neuerschaffung fällt ein scharfes Streiflicht durch die auch sonst nicht seltene Beobachtung, daß Bildnismaler von starker Begabung unzulängliche Schablonen heruntermalen, wenn sie einen Akt auf die Leinwand zu bringen versuchen. Das stimmt zu einer Tatsache, die jedermann geläufig ist, weil sie eine Eigenheit unserer Kultur in sich begreift: wir vermögen nämlich einem Menschen das Persönliche und Charakteristisch-Eigene wohl am Gesicht abzulesen, allenfalls auch an seinem Wuchs und Bewegungen, aber den wahren Sachverhalt lernen wir doch nur selten kennen, weil die Kleidung ihn verhüllt und der Körper sich mehr in den Künsten des Schneiders als in seinem natürlichen Bau zeigt.

Mit der Reinschrift eines gutgemalten Aktes ist es aber auch nicht getan, dergleichen bringt manch handfertiger Maler zustande. Erst in der Bewegung, im Schreiten, Greifen und Handeln, also durch den lebendigen Geist offenbart sich der innere Gehalt, auf den es eigentlich abgesehen ist, und der sich dem darstellenden Meister nur in den allerfeinsten und eben deshalb immer versteckten Kennwerten offenbart. Hodler hat in Gesprächen mit seinen Freunden, wie sie etwa Herr Baud-Bovy veröffentlicht hat, keinen Zweifel darüber gelassen, daß auch seine Zähigkeit, ob sie schon im Dienste der Gedankenkunst ganz in der idealen Sphäre aufzugehen scheint, an diesen immer gleichen Aufgaben, die eben das tägliche Brot des Figurenmalers sind, sich am meisten verbissen hat. Man sieht, es wird in allen Backstuben der gleiche Teig geknetet. Hodler hat in Wuchs und Haltung, in Schritt und Gebärde, in der bewegten und in der ruhigen Gestalt einen durchaus neuen und durchaus eigenartig geistig belebten Typus geschaffen, der über das Persönliche seines Stiles hinausgewachsen ist zu einer Norm, die für unsere Zeit immer kennzeichnend bleiben wird.

Zu seiner Erscheinung gehört aber auch die Farbe, der Lichtwert, der Fleischton. Seine Menschen leben in einer Welt von blendender Helligkeit; nirgendwo haftet an ihren Leibern der neutrale Schattenton von Grau und Braun. Mit den Komplementärwerten von Grün und Rot bewältigt

er die feinsten Abstufungen der Modellierung. In der Haut pulsiert trotz der gedankenblassen Unsinnlichkeit des hochgewachsenen Menschenschlages ein gesundes und feuriges Blut, und in der eckigen Biegung der Gelenke steckt doch die federnde Kraft, die den Leibern die Anmut und das Gleichgewicht einer blühenden Natur gibt. Gilt es doch nicht immer bloß, abstrakte Geschöpfe der symbolischen Kunst auszuklügeln! Wie hat er in den Gruppen der schlummernden Liebespaare die allbewegende Kraft der Sinnenwelt verkörpert und dabei Mars und Venus zugleich geopfert, die in den jugendlichen Helden und ihren lieblichen Gefährtinnen sich an der Blüte menschlicher Schönheit selbst aus olympischen Höhen erfreuen können!

Es ist der Geist, der sich den Körper baut.

Und aus welchen Höhen stammt der Geist dieses Geschlechtes?

Vor allem eins: es sind irdische Menschen. Von dem olympischen Zauber der alten Götter sind sie unberührt, und das heldenhafte Frohlocken riesenhafter Kraftnaturen ist ihnen ebenfalls fremd. Nicht minder der gliederlähmende Weltschmerz, der Michelangelos Gewaltsmenschen zu Opfern ihres dunkeln Tiefsinnes macht. Ganz und gar ist an ihnen der Theaterglanz überirdischer Launen, den die Balletgötter akademischer Malereien zur Schau tragen, vorübergegangen. Nein, es sind Menschen von Fleisch und Blut, und des Menschen Geist lebt in ihren edlen Leibern.

Die Jugend schon ist von jenem übersinnlichen Triebe des Geistes berührt, der die rein menschliche Sorglosigkeit niemals ihre Schwingen frei erheben läßt. Mit ihren feinfühligen Nerven erfassen sie das Walten einer höhern Macht. Selbst wenn sie im Hochgefühle rhythmischer Bewegung die Wonne des Daseins mit allen Poren aufnehmen, bleiben sie in dem Bewußtsein ihrer abhängigen und unzureichenden Menschlichkeit. Aus dem tiefen Schacht des Unbewußten, wenn sie der Schlaf überwältigt, steigt der Erdgeist irdischer Unzulänglichkeit auf und beschattet die brünstige Sehnsucht ihrer Herzen. In der Jünglingsgestalt auf dem „Blick ins Unendliche" reckt sich der Wille empor, der ins Jenseits der Welt einen Blick wagt; aber auf seinem Antlitz, wie den meisten der Idealgestalten, liegt jener heitere Rätselernst, den wir auf den Bronzefiguren des jungen Buddha oder auf den Königsgesichtern ägyptischer Pharaonen finden. Die impressionistische Beweglichkeit des europäischen Facettenhirns ist beruhigt durch den orientalischen Geist, der über tausendjährige Geschichte und unendliche Wüsten weht, ehe er mit seinem milden Hauch die Stirn des Abendländers berührt. Es will mir scheinen, daß die Kunst Hodlers den Anstieg über Klippen, Höhen und Gipfel durchgeführt hat und hoch

über Tälern und Schluchten das Auge in die Klarheit des Himmelslichtes richtet.

Sie will nicht bloß schauen und widerspiegeln. Sie ist nicht die sinnliche Alltagswelt und der liebenswürdige Spiegel einer bequemen Genießerlaune. Sie ist angefüllt mit einem reformatorischen Willen. Sie will wecken, Sehnsüchte aus dem Schlummer rütteln und die Fernsicht in die Unendlichkeit des Gedankens eröffnen.

Aber sie ist sich zugleich des zurückhaltenden Ernstes bewußt, der alle echte Kunst zu einer hohen, aber gemessenen Sprache verpflichtet. Die Würde verläßt sie nie und heftet sich noch an den Saum ihres Kleides. Tief durchzogen von allen Bitternissen des Zweifels und des Schmerzes, ist sie erhaben über das blasierte Lächeln des großstädtischen Geistes, der stets verneint, wie über die jähzornige Wut des Eiferers, der nur beteuert. Wie sich auf der steilen Schneide des Alpenkammes die südliche Schönheit des Sonnenlandes und der nordische Ernst des wolkenverhängten Rauhlandes eröffnet und in dem Blick des jugendlichen Lynceus zusammenschließt, so ist der Geist beschaffen, der sich in den Gestalten Hodlers seine eigene Form geschaffen hat: er strebt aus der Tiefe zur Höhe, er überschaut die Weite und Ferne der mittleren Schichten und hat das Auge fest in die Unendlichkeit der übersinnlichen Welt gerichtet.

Der Gedanke adelt, der Wille erhöht. Nicht gewöhnlicher Art ist dieses ebengeformte, zur starken Tat und zur hingebenden Wonne gleich taugliche Geschlecht. Mit breiter Brust und schmalen Schenkeln, feingelenkig und muskelstraff, scheint es zur Lebensluft bestimmt und auf den Gefilden der Seligen seinen Weg zu suchen. Aber ihr ganzes Wesen erzittert unter dem Schauer einer höheren Geistigkeit. Und deshalb erscheinen diese Geschöpfe niemals allein und aus dem Zusammenhange ihrer versonnenen Gemeinschaft losgelöst. Gleich den Bäumen im Walde, den Wolken im Winde und den Blumen im Felde, sind sie überall durch das Gesetz der Gleichartigkeit in einem unlöslichen Bann innigster Beziehungen befangen, die ebensosehr aus dem Mutterschoß der Natur wie aus der übersinnlichen Ordnung der Kunst stammen. Deshalb führen sie auch die Schale, in der ihnen das Köstlichste irdischer Lust geboten wird, langsam zu den Lippen, und sehnsüchtigen Auges schweifen ihre Blicke ins All der Unendlichkeit.

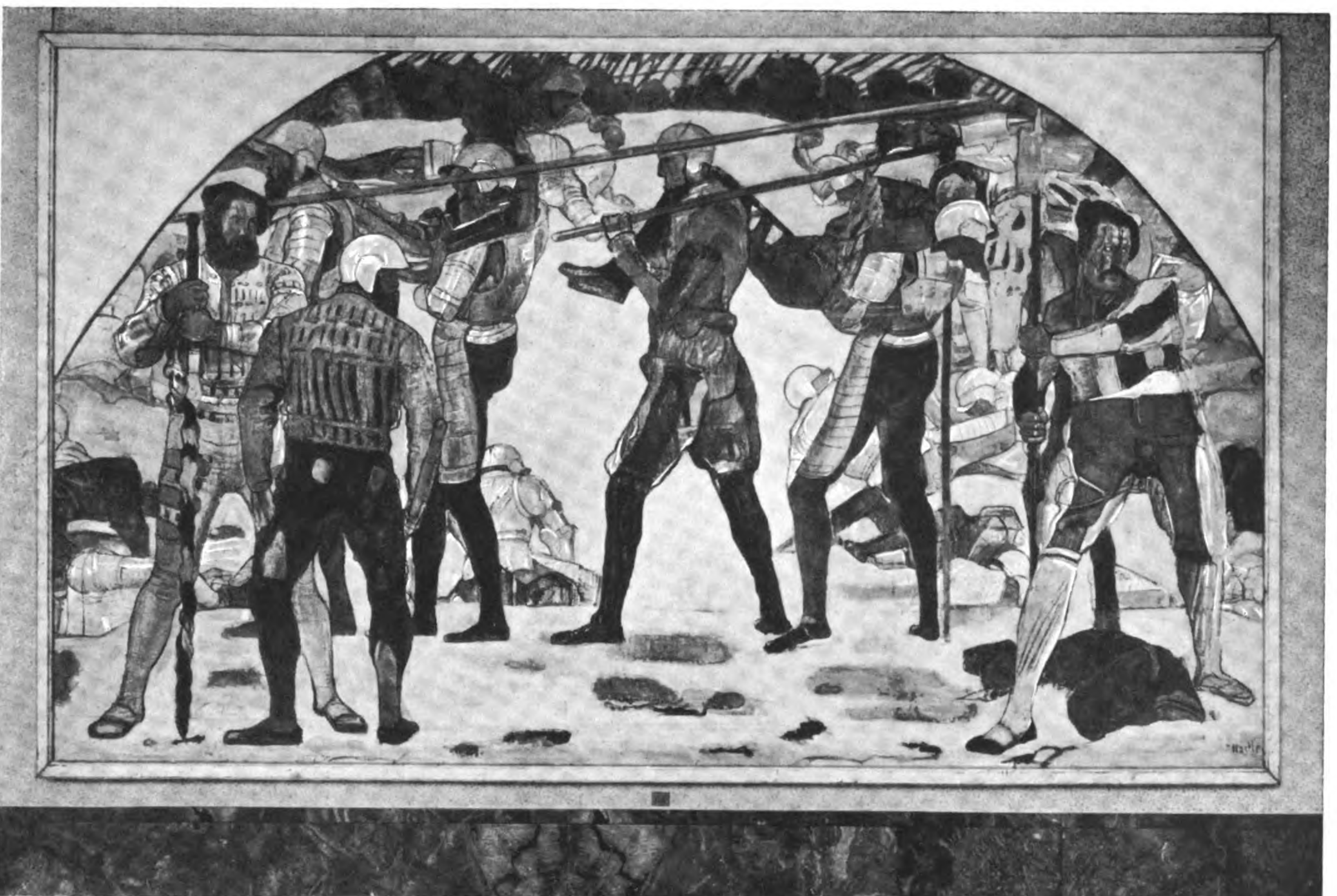
Was das breite Publikum von Hodlers Werken indessen am allerwenigsten annimmt, das sind gerade seine Figuren, an denen es überall dort, wo der Rhythmus oder der Aufbau eine scharfe Betonung oder eine weiche Kurve verlangt, Verzeichnungen erblickt, ganz abgesehen von der innern

Art, die seinem Geschmacke auch nicht liegt, weil es Idealität der menschlichen Gestalt nur in der antiken Form gelten läßt. Denn in der griechischen Kunst selbst des strengen Stiles steckt noch immer sinnlicher Reiz genug, um den Europäer in seiner Vorstellung von irdischer Vollkommenheit zu befriedigen. Alle Spielarten der Gefälligen und selbst der widerstrebenden Anmut duldet er im Blumengarten der Erotik. Nur die zehrende Blöße des geistigen Lebens und die in sich gekehrte ausgleichende Macht des Schmerzes kann er nicht im Bereich der Schönheit begreifen, die den tanzenden Grazien und der schwelgerischen Frau Venus allein gehört. Haben doch schon die Griechen zum höchsten Richter der Schönheit einen lebenslustigen Königssohn und einen knabenhaften Schalk gemacht. Für den süßen Leckersinn des Paris und Amor würden auch die lebensvollsten Geschöpfe der Tagesgenien, der „heiligen Stunde" und der „Empfindung", eine schmerzliche Selbstüberwindung kosten, denn statt in die pfirsichweiche Frucht des Südens wären die losen Frauenjäger genötigt, in die herbe Frische nordischer Jungfräulichkeit zu beißen, und das täte ihren weißen Zähnen weh, weil sie das saftige Fleisch schätzen, aber nicht die Anmut kerniger Keuschheit, auf der die Schatten vestalischer Mystik liegen, wie schwere Gewitterluft über einem blühenden Felde von Narzissen und Mohn.

Die historischen Wandgemälde.

Die Öffentlichkeit mit ihrem Doppelgesicht berufener Kritik und laienhaften Wankelmutes wußte mit den Werken Hodlers, als sie in den Ausstellungen gezeigt wurden, nichts Rechtes anzufangen. Hodler hatte von allem Anfang an in J. V. Widmann einen, trotz mancher Bedenken, wohlwollenden Fürsprech seiner Eigenart gefunden. Aber dieser arge Spötter, der seiner Feder freien Lauf ließ, wenn ihn ein Witz quälte oder ein ästhetisches Mißgeschick seinen kritischen Stachel kitzelte, sprach trotz einer bereitwilligen Duldung des Querkopfes dennoch von der „grasgrünen Verrücktheit", als er den betenden Jüngling in der „Zwiesprache mit der Natur" und die versonnene Frau im „Aufgehen im All" unter die Feder nahm. Freilich ist Widmann ein Hauptvertreter jener literarischen Kritik bildender Kunst gewesen, die dem Inhalt leidlich gerecht zu werden vermochte, aber die Form und Farbe eines Bildes nach einem Musterbuch zulässiger und geschmackvoller Nuancen der Grau- und Schummertöne beurteilte und im übrigen mit dem Figürlichen glimpflich umging, wenn es der Anschaulichkeit halbwegs genügte.

Also selbst bei Widmann eine richtige Philippica gegen das „nackte Frauenzimmer vor dem ungeheuren grünen Gemüsehügel" und auf den



Katalog Nr. 195. Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus. Um 1897.

Rückzug von Marignano.

„Untergang der Welt durch Spinat", als er die Kommunion mit der Unendlichkeit kurz abtat, weil ihm bei dem Bilde ein Düftchen in die Nase gefahren war, das ihn wohl an Weihrauch und Kerzenqualm erinnert hatte.

Das Publikum ärgerte sich auch über ihn, aber es gab zwischen ihm und dem Künstler eine noch viel tiefere Kluft.

Das Neue war zu selbstbewußt und innerlich ausgereift, um stillschweigend gebilligt zu werden, und die werbende Kraft des Künstlers zu sehr auf den Ernst des Lebens gerichtet und von der Hoheit künstlerischen Bemühens erfüllt, als daß die große Menge ihr hätte folgen können. Jedenfalls war das Schweizer Publikum am allerwenigsten vorbereitet, den eigenartigen Landsmann richtig zu nehmen. Aber auch im Auslande wanderten „Der Tag" und „Die Nacht" hin und her, ehe sie Widerhall weckten. Erst als in Wien Hodlersche Arbeiten in einer größeren Anzahl als ein geschlossener Willensausdruck zur Geltung kamen, da wurde auch die tiefgegründete Überzeugung des Meisters begreiflich. Hier errang er den ersten durchschlagenden Sieg. Wie so mancher Schweizer Künstler vor ihm, hat auch Hodler im Auslande seine Laufbahn begonnen und nur dort beginnen können, weil die geistige Beweglichkeit des verkehrsreichen Flachlandes mehr Spielraum hat und schneller das Ziel eigenartiger Willenskräfte erkennt, als es die eng umschlossene Bergwelt vermag.

Die deutsche Kritik folgte schnell der warmherzigen Zustimmung, die die Wiener hatten vernehmen lassen, und der Reichtum deutscher Sammler, ja sogar die Säle manches Museums erschlossen sich ihm bald darauf, so daß der schwer kämpfende Meister für seinen Lebensmut einen sichern Hort fand.

Wir wissen nicht, welch glücklicher Umstand das Urteil einer Kunstkommission auf seine hohe Begabung lenkte und ihn für die Wandmalereien ausersah, die im Schweizerischen Landesmuseum den großen Hauptsaal schmücken sollten. Das aber ist sicher, daß erst die Wandmalerei seinem Künstlertum die volle Entwicklung gab. Nun fand er die Aufgabe, die ihm vorausbestimmt schien. Sie steckte seinem Willen die höchsten Ziele und machte Kräfte frei, die bis dahin geschlummert hatten.

Er suchte nach Größe, er rang um jenen Ausdruck, den das Museums- und Ausstellungsbild niemals umfassen konnte. Theoretisch betrachtet, waren die ersten Werke seines großen Stiles lediglich Anweisungen und Entwürfe für raumbeherrschende Wandflächen. Die hochgespannten Energien seiner Ausdruckskunst verlangten Abstand, Formwirkung und den nötigen Spielraum zu gewaltigen Entladungen.

Der Kern seines Künstlertums wurde erkannt, als man ihm die Wandflächen des Museumssaales einräumte, der doch nichts anderes ist, als eine Ruhmeshalle schweizerischer Kriegstaten. Für die Bogenfelder der Ostwand machte er sich im feurigen Ansturm sofort an die Entwürfe zum Rückzuge für die Helden von Marignano und die Kämpfer von Näfels.

Was machte ihn für die Wandmalerei tauglich? Er brachte zwei Eigenschaften mit, die er in zwanzigjährigem Ringen ausgebildet und zu den höchsten Leistungen fähig gemacht hatte. Nach der kurzen anekdotischen Periode seiner Lehrjahre, in die er mancherlei Selbsterlebtes eingeflochten hatte, fühlte er sich innerlich bestimmt, den Ton höher zu greifen, nur das Wesentliche zu geben und das Nebensächliche zu unterdrücken.

Mit der unbeirrbaren Logik eines außergewöhnlich starken künstlerischen Verstandes hat er an dieser Aufgabe, die vor allem eine Sache der Selbstzucht ist, gearbeitet. Seine Bilder werden immer kahler, aber auch größer, immer einfacher, aber auch wuchtiger, immer knapper im Ausdruck, aber um so treffender. Wir erinnern uns noch einmal der Einblicke in sein Schaffen, die uns die schweren Zeiten der achtziger Jahre, wenn auch nicht enthüllten, so doch wahrnehmbar werden ließen. Aus dieser Gabe für das Sachlich-Wichtige und Formel-Wesentliche entwickelt sich die Gewalt seiner Ausdruckskunst.

Sie hätte zur Gewaltsamkeit führen können und zu einer Vernichtung der Ausdruckswerte der modernen Kunst überhaupt, die im Dienste des Plakates, der großen Ausstellungswettbewerbe und der gewaltigen Öffentlichkeit des neuzeitlichen Verkehrs sowieso schon zu hohen Anstrengungen genötigt waren. Davor indessen behütete ihn die andere Seite seiner künstlerischen Natur, die den besten Blick in die Tiefe seines Wesens eröffnet: denn auf dem Grunde seiner Seele ruht die Andacht, die Versonnenheit ehrfürchtiger Scheu vor den übersinnlichen Werten des Lebens. Aus ihr geht das Bedürfnis hervor, Abstand zu halten von den Dingen der sinnlichen Wirklichkeit und Ehrfurcht zu bewahren vor den übersinnlichen Werten der Gedankenwelt. Wir brauchen uns nicht zu scheuen, solche Eigenschaften mit dem religiösen Gefühl in Verbindung zu bringen.

Eine derartige Anlage führt aber notwendig zu einer Form des malerischen Ausdruckes, die in schroffen Widerstand zu dem dreisten und behaglich breiten Täuschungsspiel der impressionistischen Malerei treten mußte.

Es widerstand ihm, den Dingen derart auf den Leib zu rücken, daß er sie nur zu packen und mit Haut und Haar auf die Leinwand zu bringen brauchte. Nicht minder erregte es seinen Widerspruch, sich bloß mit den

Flimmerwerten der Oberfläche und dem Augenblicksspiel flüchtiger Eindrücke zu begnügen. Er fühlte sich gedrängt — und dafür sind schon Werke seiner allerfrühesten Zeit ein wertvolles Zeugnis —, die Bilder der Netzhaut als geistig gesteigerte Anschauung in der Größe und dem Abstand auf die Leinwand zu bringen, wie es nur die Flächenmalerei ermöglicht.

Der Flächendrang und die Ausdruckskraft vereinigen sich bei ihm, um ihn innerlich der Wandmalerei nahe zu bringen, und als das Glück der Umstände ihm den ersten großen Auftrag zukommen läßt, da ergreift er ihn mit der Genugtuung, die der vom Schicksal beiseite Geschobene empfindet, wenn er endlich für seine dringendsten Wünsche Gehör gefunden hat. Nun sieht sein Lebensweg aus, als wären die überwundenen Stationen eine notwendige Vorschule für seine Lebensaufgabe gewesen. Nachdem er sie aber ergriffen, entwickelt er das Ergebnis seiner bisherigen Laufbahn zu einer fruchtbaren Behandlung der neuen Aufgabe, die vorläufig nur in den riesengroßen Umrissen der Theorie vor ihm stand.

Viererlei Art — damit dem Grundsatz Hodlerscher Kunst, alles auf eine klare mathematische und arithmetische Basis zu stellen, Genüge geschehe — viererlei Art sind die Grundsätze dieser Theorie.

Erstens gilt es, die Figur in Wuchs, Haltung und Gebärde zu steigern. Damals war er auf der Suche nach Siebenschuhmodellen. Er lief einem Riesenprügel von Bauernjungen nach und ließ es sich Opfer kosten, ihn malen zu dürfen. Aber weit mehr noch war es für ihn von höchstem Belang, dies Riesenmaß der Leiber mit einer großen Seele zu füllen. Vom Scheitel bis zur Sohle ein Held! Nichts Kleinliches durfte ihm anhaften. Deswegen war es ihm zweitens ein billiger Verzicht, die historische Anekdote mit interessanten Zügen und charakteristischen Episoden aus seinen Bildern auszumerzen. Drittens: er stellt die ganze Fläche auf die Hellwerte des freien Lichtes ein. Da darf es kein finsteres Eckchen mehr geben und nirgendwo einen dunklen Fleck. Schließlich aber und viertens: er baut die Figur in den Rahmen im Verhältnis zur Fläche und zum Raum. Er macht sich eine Berechnung zu eigen, die nur mit dem Augenmaß und Raumgefühl des Architekten richtig gewürdigt werden kann. Er baut seine Bilder, wie ein Baumeister das Gerüst und Gefüge einer Wand aufrichtet, Grundriß, Höhe und Raumtiefe eines Bauwerkes erwägt und den ganzen Baukörper in das richtige Verhältnis zum Platz und Umschwung der Baustelle bringt.

Nun kommt ihm die im kleinen geübte Versuchsreihe langer Jahre zustatten. Nicht umsonst hatte er aus jeder Figur die größtmögliche Deut-

lichkeit ihrer inneren Art herausgearbeitet. Nun trug es goldene Früchte, daß er die äußere Erscheinung als Ausdruck eines inneren Gesetzes erforscht und dargestellt hatte. Er war niemandem im weiten Felde der Kunst nachgelaufen. Nichts schien ihm für seine Art tauglich. Um jeden Preis hatte er danach getrachtet, Ausdruck zu erzwingen. Auch um den Preis malerischer Sinnfälligkeit. Er hatte ihr entsagt. Aber niemals hätte er den Preis lebendiger Gefühlswahrheit preisgegeben. Sie ist ihm über alles teuer. Denn streng genommen ist der Leib nur ein Symbol für den Geist, den er beherbergt.

Der Geist der Geschichtsbilder, die er nun in Angriff nahm, ist Wille; Wille zur Tat. Er hat in Renaissancezeiten die ruhmreichen Handlungen männlicher Tatkraft und soldatischen Wagemuts ausgelöst, durch die den Schweizer Waffen Ehre und Ruhm für alle Zeiten gesichert ist.

Hodler muß eine ganz neue Reihe von starken Ausdruckswerten finden.

Bisher waren es mehr die Zustände des Leidens und des Verzichtes oder die einfachsten Bewegungen des aufrechten Stehens, des Schreitens und Wandelns, die er geschildert hatte, und es scheint, daß er für diese leichten und leisen Äußerungen des seelischen Lebens die größte Mühe gehabt hat, die sprechende Form zu finden. Sie befand sich immer am Rande jener gestellten und gezwungenen Unnatur, in die die übliche Modellpose beim einfachen Standmotiv so leicht verfällt.

Jetzt gilt es aber Schwerthieb, Lanzenstich, Keulenschwung und Dolchstoß. Der wilde Kampf auf Tod und Leben, der Kampf in Massen, in Gruppen, im Einzelgefecht, der Kampf in den rasselnden Rüstungen der Eisenpanzer und der dröhnenden Schilde. Dazu die buntfarbigen Wämse der Landsknechte, das Eisengrau der Ritterharnische und die weithinleuchtenden Fahnentücher.

Der Künstler lebte nun in seinem ureignen Elemente.

Aus dem Jahre 1895, also ungefähr derselben Zeit, in der der erste Gesamtentwurf zur Schlacht bei Marignano entstanden ist, stammen die überlebensgroßen Standfiguren schweizerischer Volkstypen, des betenden Kriegers, der Hellebardiere, der Schwertträger und ähnlicher Gestalten, die an der Stirnseite der Festhalle der schweizerischen Landesausstellung in Genf ihren Platz hatten. Schon aus dem Jahre 1884 besitzt das Genfer Kunstmuseum den zornigen Krieger, der eine Vorstufe dieser Gemälde im weichen malerischen Vortrage der frühen Zeit darstellt. Diese Wandbilder, historische Plakate im Riesenformat, bilden den Übergang zu den historischen Wandgemälden im Zürcher Landesmuseum. Es ist ein Übergang von der

Pfeilerfigur und der ruhigen Aufrechten zur darstellenden Wandfigur in jedweder Stellung, wie sie gerade der Erzähler braucht.

In echtem Freivortrag zieht die Erzählung an uns vorüber, indem sie wie der Fries die Bildfolge in der Form der Prozession entfaltet. Auf den Wandbildern Giottos, der wohl der größte Meister der Wandmalerei war, kehrt dieser wirksame Vorwurf der wandelnden Schar, die Schritt vor Schritt in gemessenem Tempo an der Rampe vorüberzieht, das Pilgermotiv, zu wiederholten Malen wieder. Damit sichert sich der Künstler eine bewährte Erfahrung der alten Meister und prägt seiner Darstellung den Stempel des Alten auf.

Und doch ist alles wahrhaft neu und voll frischen Lebens. Die weitverbreiteten Abbildungen haben diesen Heldenrückzug, bei dem die Schlachtmüden ihre verwundeten Genossen von der Walstatt ins Sichere bringen, bekannt genug gemacht. Wir können uns auf sie beziehen. Noch jeder hat in den ernsten Recken die eindringliche Charakteristik ihrer Kraft, ihres männlichen Mutes und der stolzen Selbstzucht bewundert. Diese Schweizer stehen wie Eichen, sie kehren dem Feinde den Rücken und sind doch von Siegesglanz umflossen, ihr Schwert ruht, aber es dampft noch von dem Blute des erschlagenen Feindes.

Nirgendwo drängt sich indessen die Kleinmalerei auf, die der Tod der historischen Kunst geworden ist. Die Geschichte als die Künderin alles Großen und Bedeutenden hat das Wort. Die geschwätzige Anekdotenerzählung muß schweigen. Der Geist der gewaltigen Geschehnisse schafft sich seine eigenen Zeugnisse in dem Ernst der Männertaten; es bedarf nicht mehr der stimmungwerbenden Antiquitäten aus Raritätenkammern und Zeughäusern, noch der stilechten Pluderhosen, Schlitzwämser und Federbarette, die, aus alten Chroniken und Holzschnitten abgezeichnet, den Vordergrund zum historischen Panoramabild füllen. Was die Landsknechte an sich tragen, ihr Wehr und Waffen, ist kein Theaterplunder. Aber es drängt sich nicht auf, wie die Kostümschneiderei eines Ausstattungsstückes. Die Mannen tragen ihr Zeug, als wären sie hineingewachsen. Die Zutaten sind spärlich und bescheiden. Nur die Tat redet. Der Kampfplatz ist leer, kein Ausblick in eine stimmungsvolle Ferne mit Burgen, Kriegswaffen, Kämpfergruppen. Kein Vorn, kein Hinten. Nur die Mitte ist gegeben, bestanden und festgelegt durch die Rückzugsgruppe.

Aus dem großen Geschehnis ist ein Augenblick herausgegriffen; aber nicht der „historische Moment“ im alten Sinn. Dazu ist er viel zu wenig vorbereitet. Ihm fehlt die aufdringliche Beziehung, die mit schulmeisterlichem Nachdruck von allen Seiten auf ihn gelenkt ist. Fast mutet das

Motiv wie ein Nebenumstand an, den ein glücklicher Beobachter als Zufall beobachtet hat. Eine Episode; aber der Schlüssel zum Ganzen.

Das hindert aber nicht, daß die Szene den geschichtlichen Geist des berühmten Tages in vollem Maße in sich trägt. Der Kunstgriff, geschichtliche Größe als Wirkung kleiner Einzelzüge zu erzeugen, ist in der Erzählung und Darstellung nicht neu. Aber die geschichtliche Größe eines Geschehnisses aus der unmittelbaren Gegenwart des Bildes in die Erhabenheit zeitlicher Ferne und ursächlicher Bedeutung zurückzuführen, so daß das Gewesene als künstlerische Gegenwart wirkt, wie es das Epos tut, das ist eine neue Wendung des Stoffes. Es kann nicht verhehlt bleiben, wie sehr die Flächen- und Friesgliederung des Stoffes zu der unübersehbaren Wirkung beiträgt.

Die Bildfläche, die übrigens kaum eine Raumtiefe wahrnehmen läßt, ist durch den Rahmen und damit auch durch die Zugehörigkeit zum Saalraum ein begrenzter und auf sich angewiesener Wandteil. Sie verlangt ihre eigene Bildordnung. Die Figuren sind nicht bloß geschichtliche Gestalten, die erzählen, sondern auch Bildelemente, die die Fläche gliedern, teilen und zu einer belebten Wand machen.

Als solche sind sie unübertroffen. Nicht umsonst hatte sich schon der junge Meister daran gewöhnt, und zwar, wie er selber sagt, auf die anregende Lehre Barthélémy Menns hin, die Figur auf dem untergeschobenen Gatterwerk einer Felder- und Geviertteilung in die Fläche einzubauen. Er befolgt dabei ein geometrisches System, das der freien Erfindung nicht entbehrt, aber vornehmlich doch ganz Berechnung ist. So sehr Berechnung der Linienzüge und Massenwerte, daß man sogar von einer Statik der Gewichts- und Spannungsverhältnisse reden möchte. Bei dieser Übertragung der geometrischen Verhältnisse auf das Figurenbild, die übrigens auch den alten Meistern nicht unbekannt geblieben war, wird der organisch gewachsene Körper zu einem linearen oder kubischen Faktor, der seinerseits einer symmetrischen Ordnung unterworfen ist. Erstaunlich bleibt nur, daß die Erzählung unter dem Linien- und Zahlenwerk nicht Schaden leidet. Nirgendwo geht das Lebendige unter. Überall überwiegt der Willensausdruck alle Formeln und Berechnungen, die die Bildgeometrie verlangt. Ein allerschönstes Beispiel ist der kniende Schweizer, der seinen mächtigen Zweihänder schwingt. Wie ist da die Schräge der Diagonale zu einer figürlichen Kraftlinie von unerschöpflichem Vorstellungsgehalt geworden!

Das künstlerische Bemühen des Geschichtsmalers, wenn er, wie es hier geschieht, die überlebensgroßen Maßstäbe der Wandfläche benützt, ist darauf

gerichtet, dem geschichtlichen Ereignis die „pragmatische Sanktion“ zu nehmen. Er verfährt also in gewissem Sinne gegen die Art des Geschichtsschreibers, der vor allem den urkundlichen Grundwert betont, weil er nur auf ihm seinen Gedankenbau aufrichten kann. Der Maler läßt möglichst viel, fast alles, was nach glaubwürdiger Echtheit und Quellenstudium aussieht, beiseite. Ein paar Rüstungen, die Landsknechtkittel, da und dort ein Fetzen altes Tuch genügen zur Beglaubigung des ganzen Vorganges, soweit es sich um die Ausstattung handelt. Der stärkste Rückhalt, den die Überzeugungskraft findet, beruht einzig und allein auf dem Geist, der in den Helden waltet.

Weniger denn je wird nach den Siegeln und Stempeln gefragt, die diesem Urkundenwerk angehängt und aufgedrückt sind, weil das Gemälde auch in der Farbe eine blasse und helle Tönung angenommen hat, die ihm beim ersten Blick jeden Anschein nimmt, den die Geschichtsbilder noch der jüngsten Vergangenheit erwecken, als handle es sich um die Darstellung einer Wirklichkeit, die bis ins einzelne getreu sein möchte. Die lichten Tonwerte lassen keinen Zweifel darüber, daß die Grundabsicht der Bilder eine künstlerische ist, die ihren Charakter als Wandschmuck vor allem anderen wahrt. Bis zu den höchsten Hellwerten ist die Farbe getrieben, bis zum Kalkweiß, und das Mauergrau bildet wohl den tiefsten Dunkelwert. Man erinnere sich anderer Wandbilder, die es an Farben und malerischem Helldunkel mit jedem Meininger Bühnenbilde aufnehmen können. Weitab von jeglicher Theaterwirkung erfüllen Hodlers Bilder nur die eine Aufgabe, die im künstlerischen und technischen Sinne ihre höchste ist, nämlich die der Wandmalerei. In ihrem Dienste berichten sie nicht von Tatsachen und Geschehnissen. Sie lassen vielmehr den Geist wieder aufleben, der den Heldenmut vergangener Geschlechter entfacht hat. Das mühevolle und gedankenreiche Unternehmen der großen Wandmalerei hat mehr zu leisten, als Illustrationen von Geschichtsbüchern und Wandtafeln des Geschichtsunterrichtes. Von den Bilderreihen der mittelalterlichen Kirchen haben sich viele Geschlechter ihren Glauben abgelesen, denn die gemalten Zeichen sprachen mit Engelszungen und waren himmlische Gesichte. Belehrung und Unterhaltung wären allzu billige Ergebnisse solchen Bemühens. Wer verkennt die Meinung des Künstlers? Sind die Mannen von Näfels, Marignano und Murten wirklich bloß Bühnengestalten von besserem Schnitt und strengerer Schule? Wollen sie bloß das Auge beschäftigen wie lebende Bilder? Sind sie nicht vielmehr geschaffen, um mit eherner Stimme ein Geschlecht der Handel- und Marktgeschäfte zur Tat zu wecken? Zur Tat männlicher Entschlüsse.

Doch man mag über den sittlichen Ernst einer künstlerischen Tat denken wie man will, eine Entscheidung darüber ist schwer zu fällen, denn der Künstler selbst wird meist darüber schweigen, weil er allein aus der Urkunde seiner Überzeugung verstanden sein will, und das wird immer sein Werk sein. Der Strom der Besucher, der an einem solchen Gemälde vorüberzieht, kann am allerwenigsten als Zeuge angerufen werden, da der Laie vom Kunstwerk alles andere erwartet als das, wozu ihm die Bildung meist fehlt und was er beim Künstler als Eingebung seines Genies voraussetzt, nie aber als Ergebnis mühseliger Verstandesarbeit einschätzt, nämlich die rein ästhetetische Lösung. Wenn nur alles so ausschaut, wie's einmal wirklich gewesen sein könnte! Im übrigen wahrt der Laie streng seine Sachlichkeit und nimmt das Bild, wofür es genommen sein will, nämlich für ein Schlachtenbild aus der Zeit arger Welthändel. Er stellt sich nicht davor hin, um sich eine Lektion zu holen und an einer wunden Stelle seines Inneren berühren zu lassen. So tief dringt die Sprache des stummen Meisters nicht. Wer aber die Schlachtenbilder Hodlers nimmt, so wie sie nun mal sind, der kann nicht gut die Betonung der männlichen Tat übersehen. Sie scheint mir ein Preislied auf Schweizer Art, das aus Herz und Willen des Schweizer Meisters bewundernd zum Ausdruck kommt.

An den bitterbösen Meinungsstreit, der durch Hodlers Bilder entbrannte, und an die scharfe Fehde, die gegen ihn geführt wurde, sei nur im Vorübergehen erinnert.

Hodler hat die zweite Hälfte der neunziger Jahre, wenn auch nicht ausschließlich, so doch vornehmlich mit den Arbeiten für das Landesmuseum ausgefüllt.

1900 erscheint der „Tag" gerade zehn Jahre nach der „Nacht". Der Meister greift also auf alte Bildgedanken zurück, die während der angestrengten Arbeit für die vaterländischen Großwerke ein wenig zurückgetreten waren. Die Bildstoffe aber für die scheinbar verlassenen Versuche der zeitlosen Gedankenkunst haben in der Zwischenzeit, wie gelegentliche Studien und Entwürfe beweisen, nur geruht, um zu Beginn des neuen Jahrhunderts den Meister wieder ganz in ihren Bann zu ziehen.

Er tritt mit reichen Erfahrungen an die alte Aufgabe von neuem heran. Aus der Wandmalerei und ihren starken Fernwirkungen hat er noch mehr Verständnis gewonnen für die Unterdrückung der landschaftlichen und architektonischen Raumwerte. Anderseits hat ihm der Schwung der Linienführung im Wandbilde die Bedeutung fühlbar gemacht, die die scheinbar zerstreute und ganz und gar unstofflich wirkende Zierlinie im

Figurenbilde einnimmt, wenn sie als Zweig oder Blume, als Blatt oder Blütenstern im Bildraum lediglich als trennendes oder bindendes Zwischenglied auftritt. Ganz logischerweise nötigt sich ihm bei diesem Verfahren das Erfordernis auf, die natürlichen Pflanzenformen immer strenger zu stilisieren und sie der abstrakten Form des Ornamentes immer mehr zu nähern. Selbst in dieser ornamentalen Zweckform wird man nicht umhin können, die Blätter und Blüten als ein dünnes Bindeglied noch zu betrachten, dessen sich der Maler bedient, um den berechnenden und konstruierenden Verstand die Fühlung mit der lebendigen Natur nicht ganz verlieren zu lassen.

Im „Tag" erweisen sich seine schnell gereiften Fähigkeiten auf das glücklichste. Figur und Farbe, Aufbau und Bindung, der rhythmische Akzent und die ornamentale Verflechtung der Bildelemente sind in diesem Werke, natürlich innerhalb der Rechnung, die sich Hodler aufgestellt hatte, zur Vollendung gebracht.

Die großen Gemälde, die sich dem Gedankenkreis von „Tag" und „Nacht" anschließen: „Der bewunderte Jüngling", „Die Wahrheit" und „Der Frühling", haben einen unabgeschlossenen Eindruck zurückbehalten, der es nicht gestattet, sie auf die gleiche Höhe mit dem „Tag" zu setzen. Ob der große Anspruch, der an Hodlers Kräfte durch die Wandgemälde gestellt wurde, die Schuld daran trägt, oder eine weniger glückliche Eingebung, die schon beim ersten Wurf das Bild beeinträchtigte, das mag dahingestellt bleiben.

Bald darauf wird Hodler zu zwei neuen großen Aufträgen berufen, die ihm kaum Zeit übrig ließen, seine ganze Kraft noch anderen Bildgedanken zuzuwenden. Das ist der „Auszug der Jenenser Studenten zum Befreiungskrieg 1813", ein Wandgemälde in der Universität Jena vom Jahre 1908, und das große Gemälde für das Rathaus in Hannover, darstellend den Treuschwur der Bürgerschaft vor dem Reformator; er nennt eine Wiederholung des Gemäldes „Die Einmütigkeit". 1913/14 kommen diese Arbeiten zum Abschluß. Beide Gemälde setzen die Linie fort, die mit den Schlachtenbildern in Zürich begonnen hatte.

Es sind Geschichtsbilder im großen Stil der Wandmalerei, und sie sind mit jener historischen Freiheit durchgeführt, die schon die Schlachtenbilder aufwiesen. Nicht die historische Tatsache ist zur Hauptsache gemacht, sondern der dynamische Inhalt an Geist, Beherztheit, Hingabe und Willenskraft, die die Menschen jener Zeit erfüllten.

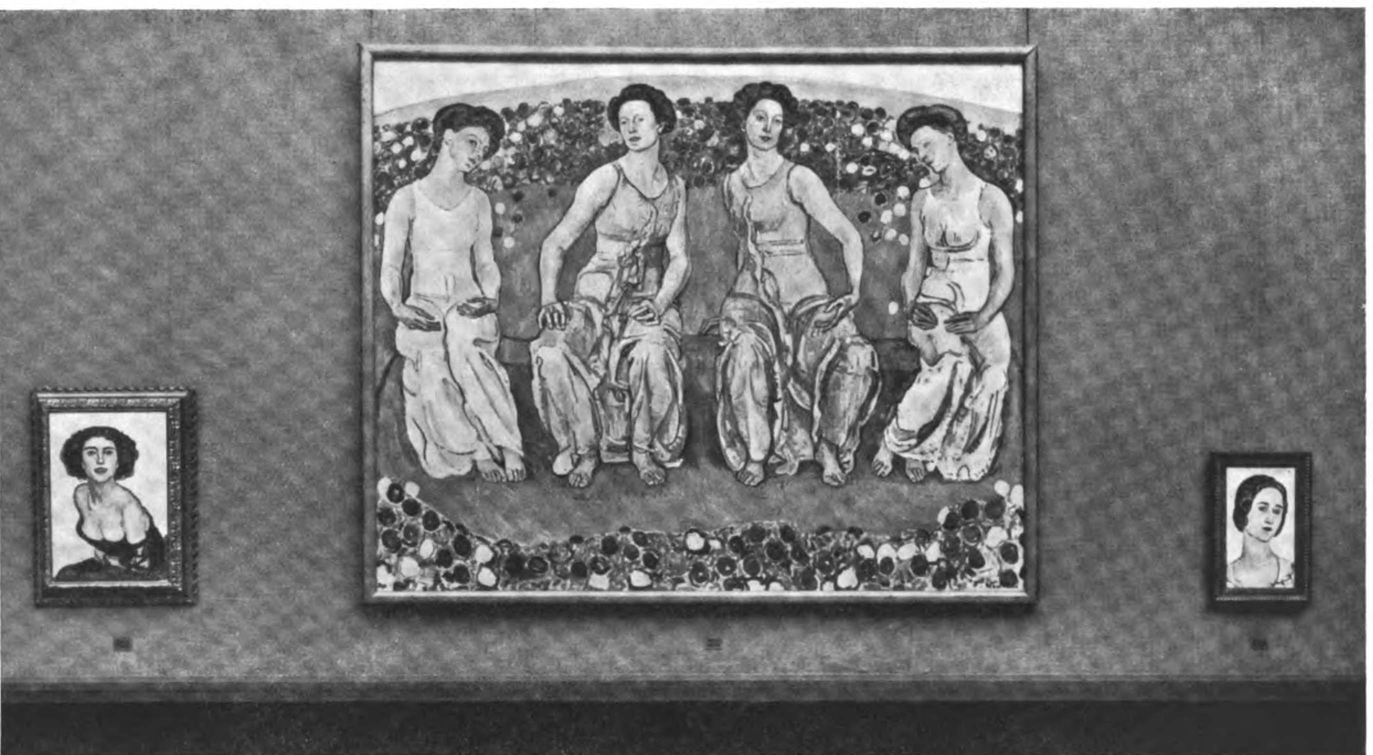
Die heilige Stunde. Die Liebe.

Ehe wir uns den Bildern von Jena und Hannover zuwenden, ist es schwer, dem Reiz zu widerstehen, ein Gemälde vom Jahre 1907 einzuschieben, das an Gedankenreichtum und Empfindungsgehalt der Bilderreihe von „Tag“ und „Nacht“ sich angliedert und damit den liegengebliebenen Faden der philosophischen Andachtsbilder wieder aufnimmt und mitten durch die Arbeiten für die psychologischen Geschichtsbilder hindurchführt, das ist „Die heilige Stunde“.

In der altniederländischen Kunst erscheint am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ein lieblicher Bildvorwurf, der alsobald so viel Teilnahme weckte, daß ihn alle Schulen des Nordens und auf deutschem Boden namentlich die Kölnische, übernahmen und weiter ausbildeten. Da war es nämlich einem Maler, vielleicht in einer besonders glücklichen Stunde der Andacht, eingefallen, die holdesten Jungfrauen und Frauen, die der christliche Himmel aufgenommen hatte, schöne sanfte Heilige, die dem Himmelsthron am nächsten stehen mochten, zu einer wunderschönen Gruppe zu vereinigen und so einen Kranz reinster Tugenden und irdischer Lieblichkeit zu flechten. Unbeschreiblich zart mutet die andächtige und doch lebensheitere Stimmung an, die über den Frauen ausgebreitet ist wie der Duft über einem Blumenbeet.

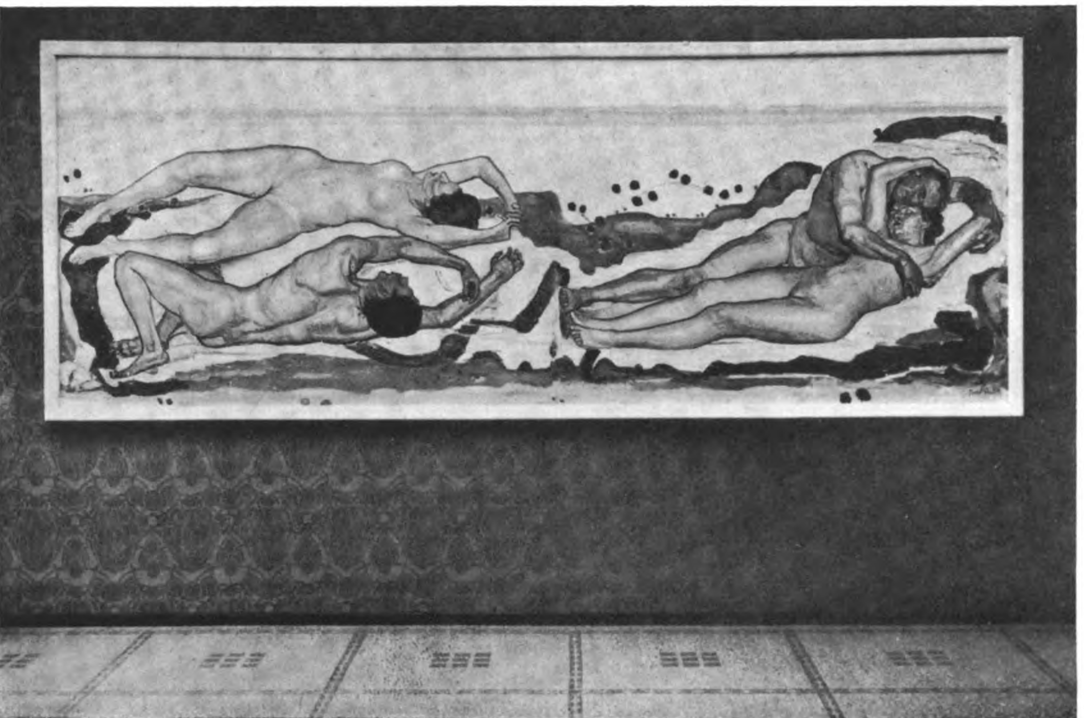
Und ob es schon Auserwählte des himmlischen Reiches sind, hat der Maler doch nicht unterlassen, eine jede in der heiligen Gemeinschaft mit so viel irdischen Reizen zu schmücken, daß die Andacht des Beschauenden nicht unbedenklich ins Schwanken gerät und sich nicht entscheiden kann, ob in einem Kreuzganggärtlein die holdesten Insassen eines weltabgeschiedenen Klosters ein Stelldichein gesucht haben oder ob in dem Paradiesgärtlein selber die seligen Bewohnerinnen des Himmels den Glanz ihrer zeitlichen Schönheit noch einmal erblühen lassen. Aber über eins gerät er nie in Zweifel: daß der Anblick solch wunschlosen Genügens die Unrast des Herzens besänftigt und es mit jenem Inhalt füllt, den die Stunde der Andacht als heiligen Gewinn einbringt. Wie wäre es möglich, daß nicht der Maler den Blütenkranz weiblicher Schönheit mit den köstlichsten Blumen überschüttet und seiner himmlischen Erfindung nicht noch die holden Gaben der Natur hinzugefügt hätte?

Solche Erinnerungen steigen auf, wenn wir vor das Bild der „heiligen Stunde“ Hodlers treten und so viel Frauenschönheit gewahr werden, falls überhaupt die blühende Gegenwart dem Auge Zeit läßt, die blassen



Katalog Nr. 306. Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus. Sammlung Ruß-Young.

Heilige Stunde.



Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus.

Katalog Nr. 278.

Die Liebe.

Gedanken aus Frauenkirchen und Nonnenklöstern alter Zeiten zum Vergleich heranzurufen, statt sich dem milden Entzücken hinzugeben, das von dem glückträumenden Quartett erweckt wird.

Des Meisters Stil ist voll und reif geworden. Im Unterbewußtsein, während der Schwerarbeit an den Wandgemälden ist „Die heilige Stunde" eine Zuflucht für seine lyrischen Gefühle geblieben. Sie hat sich angefüllt mit dem Inhalt der unterdrückten Empfindungen, die gegen Kampf und Krieg nicht standhalten konnten, denn der Friedenstraum von Daseinsglück und Lebenswonne flüchtet ins innerste Reich der reinen, aber scheuen Hoffnungen, wenn die Waffen toben und das Medusenantlitz der Wut und des Hasses den Adel lebenerhaltender Kräfte erstarren macht. Die Verzichte sind nicht die schlechteste Zucht für unsere besten Gedanken. Lang zurückgehalten — schon aus dem Jahre 1903 gibt es eine Kompositionsskizze zur „heiligen Stunde" — ist das Gemälde als ein voll ausgetragenes Werk ans Licht getreten. Ihm gehörte die Liebe seiner heißen Schöpferfreuden, die er bemeistern mußte, solange ihn die Pflicht an den Vertrag mit dem Landesmuseum gefesselt hielt.

Er hat von den Andachtsbildern nicht lassen mögen, vor denen er in den Feierstunden seiner weltbetrachtenden Beschaulichkeit das helle Kerzenlicht verständiger Gedanken entzündete. Der nüchterne Ernst ist der Erbteil seiner Natur. Die schweifende Phantasie und der rätsellösende Scharfblick seines Künstlerauges aber sind von jeher in die Dämmerschicht der unbewußten Lebensvorgänge eingedrungen. Das Zwitterleben bewußter Willenskräfte und traumhafter Triebe beschäftigt ihn als klugen Beobachter der menschlichen Natur. Zwischen der Willenstat des Handelnden und dem sich selbst überlassenen Dahinleben des Naturkindes sind unendliche Zwischenstufen. In dieser Übergangsreihe zwischen Tat und Traum, Zweck und Trieb, Entschluß und Dämmerleben findet der Künstler kaum beachtete Zustände seelischen Lebens. Ihm entgeht nicht, daß die Lyrik des Halbbewußten eine eigenartige Macht in den Liedern des Dichters und in den Gesängen des Musikers ist. In dem Helldunkel dieses Zwischenreiches der Bewußtheit, wo die losgelöste Seele in Worten und Tönen künstlerische Verklärung gefunden hat, ist auch dem Figurenmaler ein weites Reich eröffnet. Immer von neuem reizt es ihn, in der Sichtbarkeit körperlicher Form und leiblichen Lebens die Äußerung inneren Seins und geistigen Geschehens zu erfassen. Er hat den Fuß gesetzt auf den unfesten Boden der einfühlenden und nachempfindenden Erkenntnis, wo dichterisches Vermögen sicherer wandelt als wissenschaftlicher Scharfsinn. In der Nacht der Sehnsucht und im

Mutterschoß keimender Gedanken und Strebungen, ehe der geschäftige Tag die Traumseele aufrüttelt und das Licht der Welt die dunkeln Triebe des Herzens aufklärt, hat er das unbewußte Werden und das hellseherische Vermögen seelischen Zwischenlebens erkannt. Die nachtwandlerische Sicherheit der „Empfindung" hat ihn beschäftigt, das Walten der Notwendigkeit im Ablauf des Geschehens hat sein Sinnen angeregt, und er kam dabei den geheimen Fähigkeiten des Geistes auf die Spur, durch die er sich dem wohltuenden Zwange des Rhythmus und der leitenden Hand der Tag- und Nachtzeiten anpaßt. Die unerkannten und unsichtbaren Mächte der übersinnlichen und unterbewußten Erfahrung fesseln ihn, weil sein geistiges Auge ihre Wirkungen auf Schritt und Tritt erblickt. Stunden der Andacht sind es, wenn er die unverfälschte Wirklichkeit des Lebens erkennt. Aber nicht die hellbewußten Zustände der Tat erschließen die von aller Zucht und Gewohnheit freigesprochene Natur des Menschen. Viel deutlicher offenbart sie sich in dem willenlosen Dasein der von Zweck und Ziel losgebundenen und sich selbst überlassenen Traumklarheit, in der die Seele der leisen Stimme einer Gesetzlichkeit zugänglich wird, die jenseits von Soll und Müssen ihre Wirkungen ausübt.

Darauf steht sein Sinn. So etwa ist er gerichtet auf die Wohltat und beschwingende Kraft des Rhythmus. Sein Gleichmaß hebt das Gefühl und befreit die Empfindung. Vom Lauf der Gestirne und der Harmonie der Sphären überträgt sich Gesetz und Freiheit auf das Bewußtsein des Menschen. Aus solchem Kinderglauben ist das Bild der „Empfindung" entstanden, dessen Inhalt nicht tiefer ist als der eines Sternbildes, aber gleich ihm den ewigen Sinn gesetzmäßigen Wandels und rhythmischer Ordnung umschließt. So ist der „Tag" geworden, dessen Liniensymbolik an den harmonischen Wechsel der Zeiten und Stunden gemahnt. Erfahrung und Wirklichkeit erscheinen in dem Rätselsinn bedeutender Zeichen und halten dennoch die Vorstellung im Bannkreis eines beglückenden Gefühles, weil sie die Wahrheit der Weltordnung empfinden lassen. Eine gedankenspinnende Magie ist zu Worte gekommen, ohne das Unbehagen der unklaren Nebulistik zu erwecken. Denn der Fingerzeig des Rätsels ist immer auf die Wohltat harmonischen Geschehens gerichtet. Durch die Maske des Sternensehers und Zeichendeuters schaut der heitere Weltsinn des gesunden Menschen.

Ebenso gesund und menschenkundig bleibt Hodler bei dem wahren Sachverhalt der Dinge, wenn er in die sinnenhellen Traumwelten der Daseinsblüte und der Liebeswonne eintritt. Er schildert die Tatsächlichkeit aber im höheren Sinne des Gesetzlichen, weil er das Wirkliche nur dort

anerkennt, wo es das Allgemein-Menschliche darstellt. Er erhebt sich über den Einzelfall und zeigt das immer Wiederkehrende. Die Wahrheit hat für ihn keine persönliche Spitze, sondern ist die alle beherrschende Gültigkeit. Deswegen streift er so gern die unerkannten, aber überall faßbaren Mächte der übersinnlichen Erfahrung, ohne indes in Ossianische Dunkelheit und orphische Mystik zu verfallen. Er bleibt nüchtern und verständig, selbst am Hadestor in die Schattenwelt der unbewußten und halbwachen Seelenzustände.

Um als Figurenmaler das auszudrücken, was er deutlich zu machen wünscht, bedarf er eines idealen Geschlechtes zeitlosen Daseins. Jenseits von Kultur und Gesittung beginnen erst die Möglichkeiten solchen Erlebnisses. Der Wille des Kulturmenschen ist bis zur Selbstverzehrung kritisch und bewußt. Bei allem, was er tut und läßt, schielt er immer mit einem Auge in den Spiegel, um sich selbst zu studieren und die beabsichtigte Wirkung zu berechnen und, wenn sie erreicht ist, zu steigern oder zu dämpfen. Er ist deshalb niemals Ausdruck einer eindeutigen und eingebornen Wesensart, sondern einer anerzogenen Reizbarkeit und vieldeutigen Empfänglichkeit, die mit dem Grade und der Zahl der Kulturbegriffe, die er über sich Herr werden läßt, wächst. Ist erst seine Aufmerksamkeit und damit die Selbstüberwachung geweckt, dann sind die ungezwungenen und wahrhaft natürlichen Ausdrucksformen seines bewußten Ich gefälscht und irgendeinem Muß oder Möchte zu Liebe umgebildet. Es ist sein Fluch, daß er sein Wesen mit immer neuen Einsichten vervielfältigt und alle einfachen Beweggründe durch kritische Spaltung aufschließt und zergliedert. Je mehr er dadurch die widersprechenden Triebe mit Hemmungen bremst und in Zucht nimmt, desto weiter entfernt er sich von dem Ideal einer einhelligen und vollklingenden Innerlichkeit. Aber auf den Ausdruck gerade dieser ungebrochenen und hemmungslosen Natur ist Hodlers Bemühen eingestellt.

Am ehesten äußert sie sich in ihrem Vollwert bei den hochgespannten Erregungen der Leidenschaft oder den innerlich gesammelten der Aufmerksamkeit.

Die halbleidenden Zustände des Empfindungslebens indessen sind weniger von dem kategorischen Imperativ eines Sittengebotes zu einer scheinheiligen Selbstbeherrschung und damit zu einer typischen Gleichartigkeit genötigt. Sie sind mehr sich selbst überlassen. Sie überwältigen ihr Opfer. Das moralische Ich unterliegt mit seinem selbstgefälligen Scheinleben der Übermacht eines Willens. Der Mensch „erstirbt" in einem Gefühl. Sein natürliches Ich aber erwacht. Es empfindet sein nacktes Dasein,

wenn auch in der Ohnmacht und Überwältigung einer alles verdrängenden Empfindung oder Vorstellung. Nun, nachdem alle puritanischen Hüllen der Seele gefallen sind, ist auch ihr Gefäß, der Leib, Ausdruck einer befreiten Menschlichkeit.

Lust und Leid haben gleichen Anteil an dieser „Purifikation" der Seele. Aber die Lustgefühle des Glückes haben, wenigstens in der griechischen Kunst — weil sie auch im Leben als die eigentlichen Quellen des Lebenswillens erkannt waren — häufiger und freudiger zum Schaffen angeregt, als die Leidgefühle des Schmerzes, bis die christliche Kunst Leiden und Sterben in dem kirchlichen Bilderkreis zum unerschöpflichen Vorwurf künstlerischer Anstrengungen gemacht hat.

Nun aber ist das Bewußtsein des Genusses unter allen Lustgefühlen das stärkste und daher, seit Menschen leben, am meisten begehrte, wie verschieden auch die Mittel sein mögen, seiner teilhaftig zu werden. Der dionysische Kult der Griechen setzte es zum Ziele einer hochgesteigerten Erregung, die indische Weltflucht zum Lohn einer abtötenden Schwächung, die christliche Kirchlichkeit zum Endzustand einer wohl temperierten Ablenkung der körperlichen Kräfte auf Arbeit und Innerlichkeit.

Aber wie steht es mit dem reinen Zustande des Selbstbewußtseins, bei „vollkommen äußeren Sinnen wohnen Helligkeiten drinnen"? Mit jener Wonne des Daseins, die unter heiterem Himmel und blühenden Rosen den ungehemmten Ablauf der Lebenskräfte geschehen läßt, wenn sie noch jung und schwellend die Adern füllen und die Seele in eine sanft entzückte Schwingung versetzen? Wenn alle Poren des Leibes aus dem unendlichen Vorrat der Natur Kräfte atmen, die das Bewußtsein nie ermüdender Dauer hervorbringen und damit das Erlöschen des Zeitsinnes bewirken? Die Erzieher der Menschheit lassen es sich von jeher angelegen sein, die Aufmersamkeit auf die Zukunft zu lenken, mag sie im Diesseits oder Jenseits liegen. Wie nun, wenn der Mensch das Jetzt und Hier als höchsten Inbegriff des Bewußtseins empfindet? Und sei es nur für einen Augenblick reifer Blüte. Oder eine einzige heilige Stunde irdischer Glückseligkeit, die Leib und Seele, Mensch und Natur, Bewußtsein und Notwendigkeit in Einklang bringen?

Wie es die weltbetrachtenden Andachten verlangen, die keine Fastenpredigten und keine Kapuzinerreden sind, richtet der Künstler sein Augenmerk auf solche mittleren, aber tiefgesättigten Zustände des Seelenlebens, weil die Höhen und Tiefen nur die Ausnahmen darstellen, in denen das Bewußtsein leicht verloht. Dann ist es Besessenheit, aber nicht Vergeistigung, von der

der Mensch ergriffen ist. Sein Leib verzerrt sich, der jähe Wechsel wird Herr über seine Bewegungen und entfernt ihn von dem Ebenmaß, auf dem die Augen des Künstlers mit Wohlgefallen ruhen.

Nicht bloß seine Augen, auch die unsrigen.

Wie auf altitalienischen Bildern ruhigen Daseins und tiefatmender Lebensfülle, in denen der irdische Geist stillen Genügens aufblüht wie ein Fruchtbaum im Frühling und die Andacht ihr Licht ausgießt über Menschen wie die Sonne ihre Wärme über lachende Gefilde, so feiern in der „heiligen Stunde" vier starke und vollerblühte Frauen das wunschlose Glück eines schwesterlichen Beieinanderseins im schönen, hellen Lichte eines Sommertages. Verschieden in Art und Wuchs, ergänzen sie ihre leibliche Schönheit und ihr geistiges Wesen wie Blumen im Strauß, den ein kluger Gärtner gebunden. Sie sind umweht von der Luft duftiger Würze, die auf Erntefeldern wie ein Segen des Himmels lagert. In leiser Sehnsucht suchen sie Fühlung gleich Blättern, die ein Mittagshauch bewegt. Und ist es Atem oder ist es ein Strom innerlicher Wonne, der von ihnen aufsteigt wie der himmelanstrebende Rauch eines Dankopfers — aus dem seligen Bunde erhebt sich wie aus klingenden Glocken der schön gestimmte und herzensreine Chor lieblicher Stimmen, deren Sprache Gesang und deren Seele Musik ist. So blühen die Lilien im Felde, so genießt die Kreatur den geheimen Sinn des Lebens, so spiegelt sich das Göttliche im Menschenbilde und lächelt milde zu der himmlischen Klarheit solch irdischen Glückes.

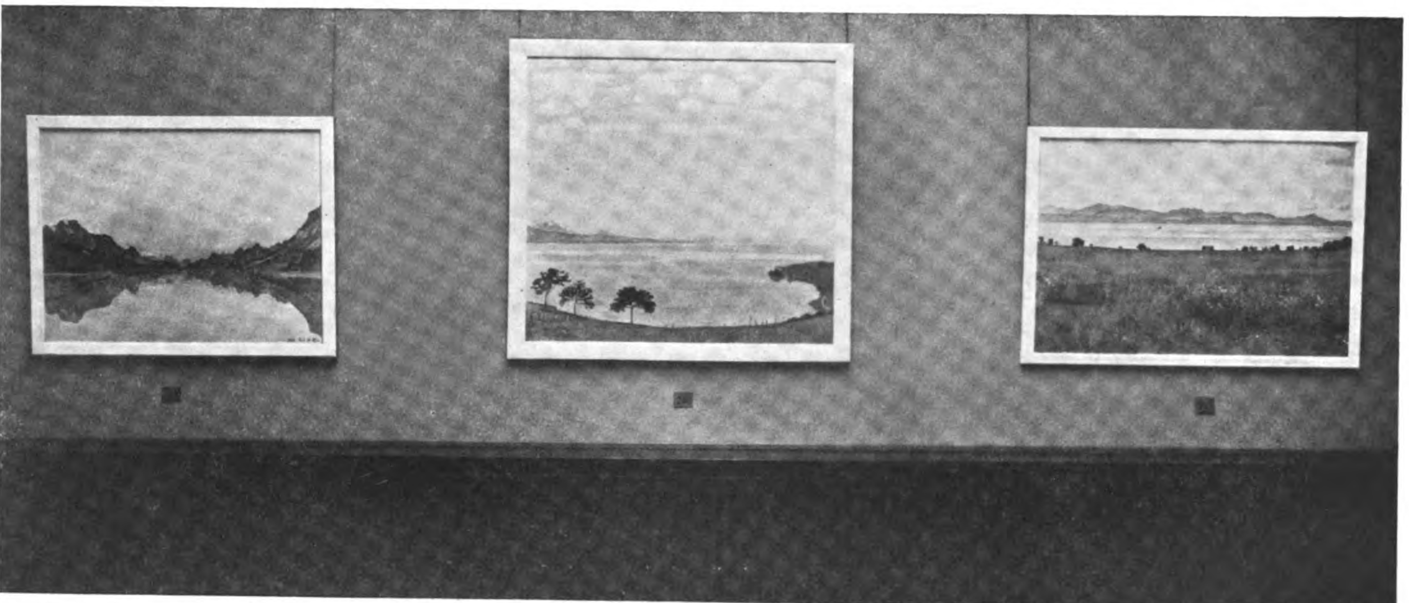
Eine sanfte und versöhnliche Schönheit hat die Macht süßer Melodien und findet den unmittelbaren Zugang zum Mittelpunkt des lebendigen Ich. Damit hat aber auch der künstlerische Glaube das Laienherz berührt. Denn wie der Gottesmann die Vergänglichkeit des Lebens beklagt, weil er nur Elend und Tod sieht, so weiht der Künstler der menschlichen Schönheit und der Daseinsblüte, weil sie wahre „Gottesgedanken" sind, seine besten Gaben und verherrlicht sie, als wären sie ewige und heilige Schöpfungen. Sein Glaube ist von dieser Welt. Er versenkt sich in die heitere Einheit, die von der schöpferischen Natur und der blühenden Menschheit geschlossen an dieser stillen Stätte ein Heiligtum besitzt, freilich ohne Tempel und Altar. Aber der geheime Sinn einer höheren Ordnung fehlt ihm nicht. Der Bund der Frauen in ihrer Verflechtung und Gleichsetzung ist einem Symbol gleich, das in der schönen Menschlichkeit ihrer Leiber Weihebild und Opferdienst ersetzt. Sie sind sich selbst genug, sie erheben ihren Geist, und ihre Herzen sind Andacht und Seligkeit, denn sie fühlen das Göttliche in sich.

Klang zu Anfang seiner Laufbahn ein verbitterter Grimm aus Hodlers Werken — denn wer Augen hat zu sehen, hat auch Ohren zu hören —, so hat sich der Künstler nun auf der Höhe seines Schaffens zu einem tiefempfundenen Ja aufgeschwungen, mit dem er das Leben als die höchste Wohltat begrüßt. Er weiht ihm das schönste Werk seiner Kunst.

Aber wir fühlen es wohl, es ist dem Sinn dieses Bildes nicht beizukommen, in dem wir den Gehalt des in Lebenswonne und Bewußtseinstiefen eng verflochtenen Daseins auflösen, wie man ein Symbol deutet durch Beziehungen zum Inhalt übersinnlicher Begriffe, für die es als knappe und sichtbare Formel eintritt.

Der eigentliche Wert und damit auch sein letzter Sinn besteht in der Form und ihrer in Wohlklang und Fülle gesättigten Bedeutung. Das Bild ist ein Sinngedicht. Wie die poetische Form ist hier die Bildform das eigentlich Gestaltende, wogegen das Gestaltete selbst, also sein Inhalt, einen Wert ganz anderer Art darstellt, der in jeder anderen Fassung ebensoviel bedeuten könnte. Die künstlerische Tat auch im Reiche der Gedankenkunst kommt immer nur allein in der Form zum Ausdruck. Deswegen hat jeder einzelne Erklärer der vier geisterfüllten Frauen recht, mag er ihren Sinn deuten wie auch immer, wenn er nur den einen Punkt trifft, in dem sich Form und Inhalt berühren. Beide umfassen jene geistig sinnliche Beziehung des Ich zur höchsten Lust, die im Wohlklang der Stimmung, in der Fülle der Lebensgüter und in der klaren Erhebung des Bewußtseins über das Nichtige und Unzulängliche ihren Grund hat. Aber daß die mittlere Linie innegehalten wird zwischen den Polen höchster Steigerung und tiefster Ermattung des Ich, darf nicht übersehen werden. Selbst der Künstler behält recht, wenn er, aufgefordert, den Sinn der „heiligen Stunde" zu erklären, auf jedes Wort verzichtet und das Bild allein reden läßt. So sind die vier Sibyllen Orakel und Deutung zugleich, Pythia und Sphinx in einer Person, Töchter der Erde und Genien des Glücks.

Es gibt mehrere Fassungen der „heiligen Stunde", darunter eine mit sechs Figuren und eine andere vom Jahre 1903. Auf der Ausstellung wetteiferten zwei Bilder um den Preis der glücklichsten Lösung: das Zürcher Museumsbild durch seinen kühleren und helleren Farbenklang mit dem herrlichen Stück in Moll, das die Sammlung Ruß-Young in Neuenburg besitzt. Diese Fassung vom Jahre 1911 ist auch in der Farbe dem lebenswarmen Inhalt gerecht geworden, wenngleich ihr Lichtwert durchaus hell und schattenrein bleibt. Die Neuenburger Fassung läßt uns ahnen,



Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus.

Landschaften.







Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus.

Baumstudie.

Baumstudie.

welche Möglichkeiten der Kunst offen stehen, denn sie hat einen Gedanken aus dem Vorstellungskreise Tizians in einer Farbenharmonie vorgetragen, die ihm so fern steht, wie unsere Zeit der italienischen Renaissance. Und doch ist trotz der nervösen Reizbarkeit und der hellen Erregung ihrer Temperamente das Frauenquartett des modernen Meisters eine vollkommen gleichberechtigte Auslösung desselben Empfindungsgehaltes, der die venetianischen Frauen erfüllt, freilich in der trägen Ruhe der Lagunenschwüle. Die Luft ist heller und durchsichtiger, die das moderne Liebesgärtlein durchweht. Ihr entspricht die lichte und doch in sinnlicher Freude gesättigte Farbengebung ebenso wie die schwere und volle Palette des schattenschweren Venezianers der orientalischen Erotik seiner Märchenbilder.

Aus derselben Lebensstimmung wie „Die heilige Stunde" ist auch „Die Liebe" hervorgegangen. Sie gehört also dem Vorwurf nach auch zu jenen betrachtenden Sinngedichten wie „Der Tag" und „Die Nacht". Aber Form und Stil der Figuren tragen ganz das Gepräge aus dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts, als Hodler bereits die Fünfzig überschritten hatte. Der Figurentypus der Liebespaare ist voller und reifer als die sibyllinische Jungfräulichkeit der „Tages"genien. Völlig anders war der Bildgedanke, was den Aufbau anbetrifft, denn ursprünglich gehörten die einzelnen Paare zu einer einzigen friesartigen Leinwand zusammen und waren für eine Verwendung gedacht, die aus der jetzigen Dreiteilung, nachdem die einzelnen Gruppen zerschnitten und zu Einzelbildern geworden waren, nicht mehr erkennbar ist. Ob sie der Künstler für einen bestimmten Raum geplant hatte, ist uns unbekannt. Jedenfalls ist es ihm nicht gelungen, den dreigliedrigen Fries durch ornamentale Erfindungen — obgleich sie nicht fehlen, und in den brennend roten Bändern und Mohnblüten unverkennbar sind, wenigstens als Versuch zur Lösung — zu einer Einheit zu verbinden. Die Doppelwagrechte der schlummernden Paare setzte ihm in ihrer fast gleichmäßigen Wiederholung unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen, wie sehr er sich auch bemühte, durch Wendung und Verschlingung der einzelnen Gruppen den allzu eintönigen Parallelismus zu überwinden. Daher mag der Entschluß gekommen sein, das Bild zu zerschneiden.

Offenbar hatte er an dem Vorwurf ein tiefes Genügen; er gewährte ihm den Anlaß zu einem tiefempfundenen Sinngedicht auf die Gleichartigkeit der menschlichen Natur; denn andauernd verharrt seine menschen- und weltbetrachtende Anschauung auf jenen Zuständen und Geschehnissen, in denen das allgemein menschliche Los zum Ausdruck kommt, und das Einzelgeschick vergeht.

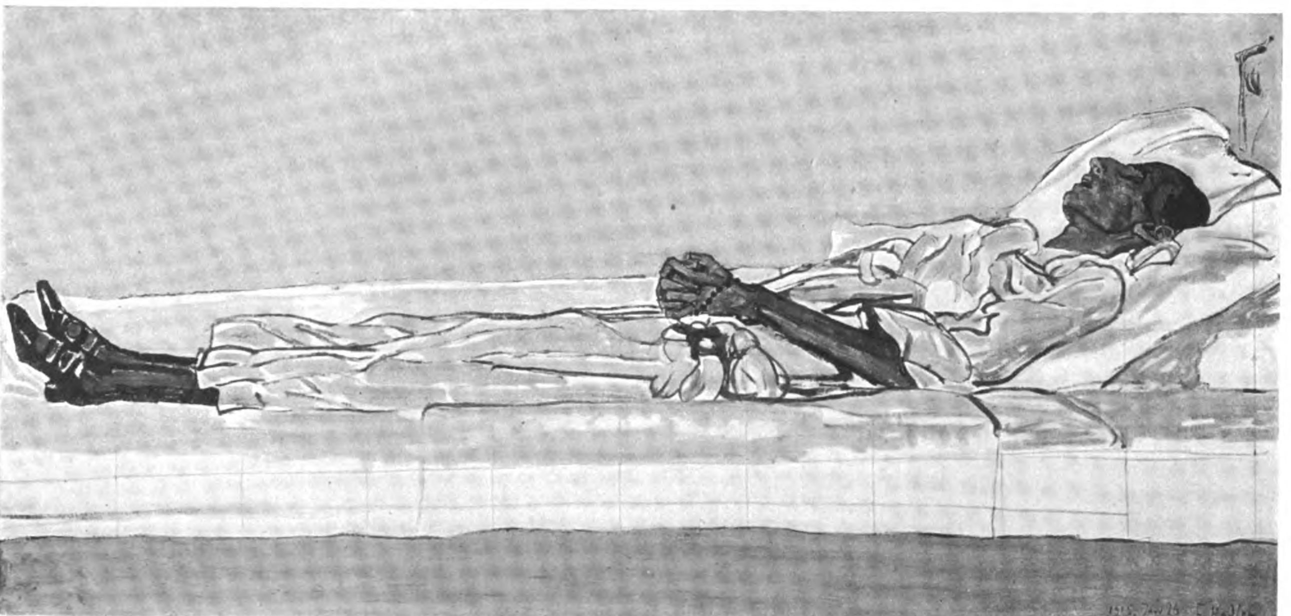
Mit der gleichen Ehrfurcht, deren wir bei den früheren Sinngedichten inne wurden, behandelt er auch diesmal den Stoff. Er rührt an das Problem der Erhaltung der Rasse und an Fortbestehen des menschlichen Geschlechtes. Der Schlaf hat die Liebenden überwältigt, der gliederlösende Schlummer hat aber nicht die Verschlingung gelöst, in die sie die Liebe verstrickt hat. Aber er hat die Nerven entspannt und die Gliedmaßen sich selbst überlassen. Zu dreimal wiederholten Ansätzen löst und verpflicht er die umhalsenden Arme und versucht es, den lang ausgestreckten unteren Gliedmaßen eine Lage zu geben, die der Schlaf begreiflich macht.

Die formale Bewältigung des Stoffes hat ihm in diesem Falle augenscheinlich einen entscheidenden Widerstand entgegengesetzt.

Die Sinnfigur.

Immer noch ist es das Motiv der Gleichsetzung ähnlicher und rhythmischer wiederholter gleicher Elemente, also der Parallelismus, der ihn vornehmlich beschäftigt. Da setzt um das Jahr 1906 ein neues Motiv ein, das für die folgende Zeit eine immer größere Bedeutung gewinnen soll. Es handelt sich um die einzelne und nur für sich bestehende Sinnfigur. Es schien, als habe er sich, namentlich in der Zeit der Wandgemälde, von der Einzelgestalt ganz und gar abgewendet. Allerdings sind die beiden Jahrzehnte um die Jahrhundertwende ganz angefüllt mit Studien nach menschlichen Einzelfiguren, denen er mit der gleich angelegentlichen Vertiefung eine ebenso fesselnde Reihe von Baumstudien gesellt, die in dem Sonderwert des nur ein Mal Gültigen und nur für sich Bestehenden mit einer Ausdruckskraft sondergleichen eindringen. Das Aufgebot wissenschaftlicher Merkmale und scharf beobachteter Kennwerte ist bei diesen Arven, Fichten, Weiden, Rüstern und Obstbäumen ein erstaunlich großes; es sind Bildnisse. Botanische Bildnisse von Waldbäumen, die an prachtvoller Lebenswahrheit nicht überboten werden können. Alles, was nur dem ganz großen Figurenmaler an Ausdrucksmitteln charaktervoller Eigenart zu Gebote steht, ist in den Dienst dieser Baumstudien gestellt, so daß sie den Studienwert von Probeblättern und Einzelskizzen ganz verlieren. Sie beanspruchen mehr, so wie das Bildnis mehr ist als die Modellstudie; es sind wirkliche Porträtbilder nach schönen und auffallenden Exemplaren der Gattung. Sie stellen sozusagen Persönlichkeiten dar.

Doch war das Interesse für die Lebensform dieser Einzelgeschöpfe bei seinen Studien das allein Maßgebende, und zwar so sehr, daß er gar nichts anderes ins Auge faßt und nicht mit einem noch so schüchternen Ansatz



Katalog Nr. 381.

Nach Abbildung im Katalog der Ausstellung F. Hodler, Zürich 1917.
Mit Genehmigung von Rascher & Co., Verlag, Zürich.

Bei der Toten.

versucht, das Naturbild umzustilisieren, wie er es mit den Figuren des Menschen tut. Nirgendwo auf dem weiten Felde seiner künstlerischen Unternehmungen hat er das Leben so unmittelbar gepackt, wie auf diesen nur ihm eigenen Studien der Hodlerbäumchen. Nur der Tod hat ihn gleich stark gefesselt. Ein mitleidloser Tatsachensinn, der nichts beschönigt, aber das erschütternde Entsetzen kühlen Herzens darstellt, ist in seinen Bildern vom Tode am Werk, die sich durch seine ganze Lebensarbeit hindurchziehen. Sie sind namentlich in den letzten Jahren um so furchtbarer, weil sie das Absterben tagebuchartig mit Namen und Datum schildern bis zum letzten Atemzug. Dann liegt der Leichnam schließlich ausgestreckt auf dem Totenbette, violette Strümpfe und zierliche Glanzschuhe an den Füßen, in der Mundspalte der einzige echte Zahn, an allen Gliedern die Spuren der Auszehrung, deren unheimliche Zerstörungskräfte die leere Schale zurücklassen. Ehe sie weggeworfen wird, hat sie der Stift des Malers festgehalten, als wäre es ein Stilleben.

Er hat die Landschaft, die Figurengruppe, die Menschenmassen, das Volksgedränge, kurz jede Vielheit mit starker Hand zu einer ornamentalen Einheit umgebildet und ihr um der tektonischen Gliederung willen als Ganzes und in allen Teilen Gewalt angetan. Hier gibt er die Natur, wie sie ist, Typus und Individualität, beides so scharf, daß die stilisierende Umbildung des Naturbildes nicht einmal versucht wird.

Aber etwas anderes ist es um die einzelnen Ausdrucksfiguren, denen er jetzt seine Aufmerksamkeit zuwendet. Auf der Ausstellung waren zwei ungemein bezeichnende Stücke dieser Art zu sehen. In beiden Fällen handelt es sich um eine weibliche Figur im Grünen. Beide Male die stehende Figur auf dem landschaftlichen Boden, die Senkrechte auf der Wagrechten, ohne daß auch nur ein Ansatz genommen wäre, die harte Winkelbildung zu verschleiern. Vielmehr sind die rücksichtslosesten Ausdrucksmittel angewendet, um die bestimmende Grundlinie als Senkrechte herauszuarbeiten. Sie steht! Aufrecht steht sie da, sie biegt und beugt sich nicht, sie sperrt die Blickbahn wie ein Pfahl den Weg; man kann nicht um sie herum.

Bei dem „Lied aus der Ferne" vom Jahre 1906 kommt sie sogar noch mehr zur Geltung, weil sie sogar auf der Mittellinie der Bildfläche aufgerichtet ist, während sie bei der „Abendruhe" von 1908, im Kunstmuseum von Winterthur, eine leise Verschiebung an den Bildrand erfahren hat.

Für das Auge, das sich an die Schrägen und Überschneidungen aller Art, an die vermittelnden Querlinien und verschobenen Bildachsen gewöhnt hat, ist der unbarmherzige Eindruck dieses Obeliskenmotives einfach furcht-

bar. Es wird uns zum Bewußtsein gebracht, welch ungewöhnliche Willenskraft in der harten und unnachgiebigen Senkrechten zum Ausdruck kommt. Keine andere Richtungslinie kann es an Energie mit ihr aufnehmen, wenn nicht die schnurgerade Tiefenachse, die Hodler bei Straßenfluchten und Wegbahnen unmittelbar vom Bildrand senkrecht auf den Horizont zuführt.

Nun aber ist es ein ganz sonderbarer und kaum begreiflicher Vorgang, daß die harte Senkrechte in der Verkörperung der nicht einmal leicht gebauten Frauenleiber einen ungeahnten Wirkungswert erhält, indem sie die zarteste Stimmung auslöst, die Auge und Ohr in der Natur wahrzunehmen vermögen. Langsam, auf breiten, welligen Stufen steigt die reife Frauengestalt herab — so senkt sich der Abend langsam und ruhebringend auf die durchsonnte Matte, wo der Tag geschäftig war.

Und in dem andern Bilde ein ähnlicher Vorgang: aus unendlicher Ferne schwebend, nahend, suchend und begehrend schreitet die jugendliche, fast mädchenhafte Gestalt bis dicht in die Nähe des Vordergrundes, ohne ihn zu erreichen — so klingt der Nachhall des Liedes aus der Ferne, ohne je ganz faßbar zu werden.

Die Ästhetik ist schnell mit dem Begriff des Symboles zur Hand; aber sie bezeichnet damit eben nur den Begriff und berührt nicht das Zwingende der Erscheinung, das in der Form selbst beruht. Die Form allein kann ohne die Hilfsmittel der Attribute, Inschriften und literarischen Beziehungen einen Sinn verdeutlichen, den die Natur in ihrem Werden und Dasein nicht in sich trägt. Die Form weckt durch ihre eigenen Ausdruckswerte Vorstellungen und Stimmungen, die gleichsam aus einem von der Natur nicht erkannten Inhalte sich auslösen, wie der Duft aus der Blume, das Feuer aus dem Vulkan oder der Regen aus der Wolke. Die Form äußert ihren innersten Wert, ohne irgendwelche Voraussetzungen zu berücksichtigen, wie sie im Sprachverkehr durch die Sprachkenntnis erfüllt werden müssen. Sie tut es, wie Mensch und Tier Freude und Schmerz äußern und dabei von Mensch und Tier verstanden werden. Wer nun bei der Abend- und Liedfigur der Form nachgeht, wird zu seinem Erstaunen gewahr, daß der flüchtige und schwebende Vorstellungsinhalt, der in dem Vergleiche der herabsteigenden und der heranschreitenden Gestalt mit dem sinkenden Abend und dem verklingenden Liede liegt — also zwei Wahrnehmungen zartester Unbestimmtheit und unfaßbar gleitender Bewegungen — in eine unerreichbar feste und geometrisch zwingende Form gebannt worden ist. Der Bildeindruck einer räumlich klar begrenzten und im Rahmen unverrückbar festgelegten Figur — so unbedingt faßbar wie das Höhenlot von der Dreiecksspitze auf

die Grundlinie — der wird zum Sinnbild des Vorüberschwebenden und Unbestimmten. Nur der Schritt der vorwärts schreitenden Frauen berührt den Vergleich mit dem Sinken der Sonne und dem Nachhallen des Tones.

Doch lassen wir den Versuch beiseite, den unmittelbaren Eindruck auf die Vorstellung weckenden Formen zurückzuführen, obgleich er so stark und eindeutig ist, daß die Empfindung in der Ausdrucksfigur völlig aufgeht. Und doch ist eine tiefgreifende Veränderung mit dem künstlerischen Vorwurf früherer Jahre vor sich gegangen, denn es ist nicht mehr der Wille, der die Gestalt mit seinem Geiste füllt, sondern Empfindungen verhallender und schwebender Eindrücke, für die eigentlich nur die Musik die wirksamen Darstellungsformen bietet. Freilich mit der Einschränkung, die auch in unsern Bildern gemacht werden muß, daß nämlich ähnlich wie bei der Programmusik Titel und Thema so hier die Katalogbenennung erst den richtigen Weg des Vergleiches eröffnet und damit dem formalen Verständnis den untergelegten Sinn halbwegs entgegenbringt. Hier ist auf einen kritischen Punkt aufmerksam zu machen.

Hodler ist Figurenmaler, fast ausschließlich Figurenmaler. Die menschliche Gestalt steht im Mittelpunkte seiner künstlerischen Arbeiten. Selbst die Farbe als solche ist ihm nur ein Wert zweiten Grades, wie sehr er sich auch bemüht hat, ihr alle Helligkeit abzugewinnen, nach der unsere Zeit verlangt. Wichtiger bleibt ihm immer die Figur selbst.

Es ist für den künstlerischen Haushalt seines Denkens nur zu begreiflich, daß die Figur stets Anfang und Ende seiner schöpferischen Tätigkeit ist. Was sie ist und wen sie darstellt, bleibt ihm spätere Sorge. Sein innerstes Anliegen ist, daß sie lebt, steht, geht, greift, handelt und daß sie all das richtig tut. Der Mechanismus der Gelenke, der Organismus der Glieder, Wuchs, Art und Rasse, Alter und Geschlecht — darum handelt es sich für ihn vornehmlich, eigentlich einzig und allein.

Er ist so sehr in dem Anliegen befangen und ganz und gar darin verwickelt, daß er sich nicht begnügt, einen neuen und eigenen Typus geschaffen zu haben, gleichsam ein Geschlecht von seinem Fleisch und Blut. Er brennt vor Verlangen, dieses neue, ihm eigene Geschlecht lebenstauglich zu machen, wie die stolzen Rassen der griechischen und Renaissancemeister es waren. Seine Menschen sollen alles können, zu jeder Leistung fähig sein, die dem menschlichen Körper nur möglich ist. So ersinnt er immer neue Fälle für Handlung und Bewegung, leidenschaftliche, ruhig entspannte, jähe, bedächtige, schwer wandelnde, leicht tänzelnde Stellungen in allen

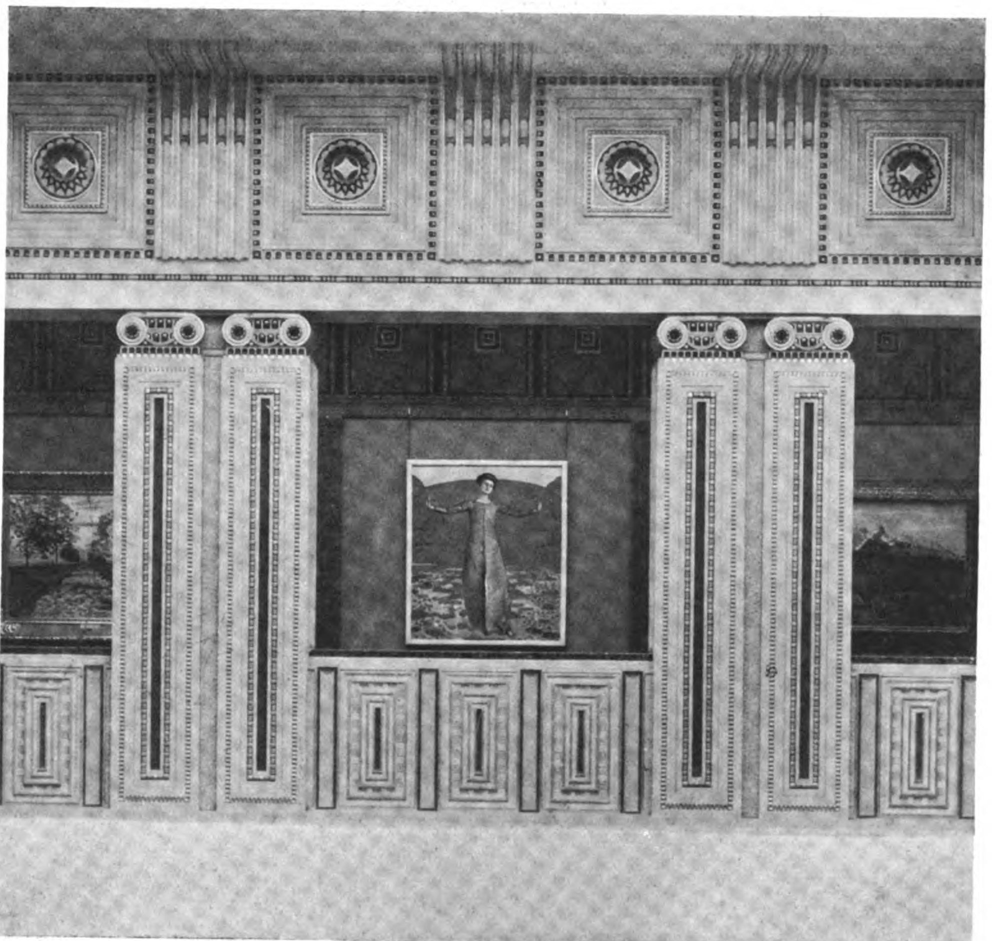
Lagen und Drehungen. Er entwirft eine ganze Syntax und Grammatik der körperlichen Bewegungsfunktionen.

Auf solche Weise gelangt er auch zum Motiv des schwebenden Schreitens. Seine Menschen sind nicht von der Art der Tanagrapuppen, keine Watteauschen Tänzer und Fragonardschen Nymphen. Um so mehr mußte es ihn reizen, diesen festen und wuchtigen Körpern die denkbar mögliche Leichtigkeit zu geben und sie von aller Erdenschwere zu entlasten.

Das Bewegungsmotiv ist für seine Phantasie das Primäre.

Man kann der Vermutung wohl Ausdruck geben, daß manches Bild solcher Art fix und fertig auf der Staffelei stand, bis ihm irgendein geistreicher Taufpate, wahrscheinlich literarischer Bildung, den Namen gab. Die anziehende und poetisch schillernde Etikette ist erst gefunden worden — so könnte man glauben —, als das Bildgeschöpf längst entbunden war und schon fröhlich sein Dasein genoß. Der Name ist meist ein Vergleich, er verrät journalistische Schulung. Das Werk selbst ist die ehrliche Arbeit eines Figurenmalers, der sich's manche schwere Stunde kosten ließ, seine Figur richtig auf die Beine zu stellen. Ehe sie das Atelier verließ, bekam sie zuguterletzt ihren Paß auf den Weg mit, der dem Kind einen Namen geben mußte. Ein Figurenmaler vom Schlage Hodlers denkt in lebenden Gestalten. Er ist, wie das Dürer einmal sagte, innerlich voll Figur. Die Liste seiner Werke jedoch liest sich wie das Schriftenverzeichnis eines philosophischen Schriftstellers. Als ob er in Vorstellungen und Grübeleien über das All und die Menschheit lebte. Probleme der Intellektuellen reihen sich zu einer Kette von Werken, die auf einer geistreichen Weltanschauung zu beruhen scheinen.

Dem ist aber ganz gewiß nicht so. Der Blick durchs Fadennetz auf einen gutgebauten Körper fesselt ihn mehr, als die Betrachtung verstrickter Probleme der Gedankenwelt. Er ist in allererster Reihe Fachmann der Figurenkunst. Aber er hat es verstanden, seinen Figurenbildern einen Platz in den Studierstuben der Denker und Spintisierer zu geben. Seine Etikette ist bestimmt für diejenigen, die aus der Sphäre idealer Begriffe herkommen und sich aus ihr auch durch das beste Stück Malerei nicht herausreißen lassen. Sie setzt einen Gedankenzusammenhang voraus, der weit über Menschen und Dingen eine ewige Einheit hoher geistiger Güter umfaßt, und fesselt infolgedessen auch jene abstrakt gerichteten Intelligenzen, die sich glücklich schätzen, ein Kunstwerk anschauen zu dürfen, als ob sie einen Begriff oder eine Fiktion mit ihrem geistigen Auge betrachten. Die Gemeinde vor Hodlers Bildern vergrößert sich derart um ein gut Teil auch



Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus.

Katalog Nr. 246. Museum St. Gallen.

Das Lied aus der Ferne.



Katalog Nr. 303.

Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus.

Studie. Weib in Blumen. Studie.

solcher Dilettanten, die den symbolischen Anhalt, den sie durch ihn gewinnen, dazu benützen, im wesenlosen Reiche der Ideen und Einbildungen ein paar gut gemalte und noch besser komponierte Figuren einzubürgern, als ob sie dort wirklich ein Heimatrecht behaupten könnten.

Die beiden „Sinnbilder" haben aber auch eine Bedeutung auf dem künstlerischen Entwicklungswege des Meisters, weil sie auf Zukunftsaufgaben hinweisen und früh eine Lösung vorbereiten, die erst viel später ihren Abschluß finden sollte.

Der Künstler benützt jetzt wie früher sein bewährtes Verfahren, indem er erst in der Einzelfigur die Wirkungen ausprobiert, die er späterhin in vielfacher Gleichsetzung ins Große steigert und auf eine höhere Tonart setzt. Wenn wir von dem Problem, mit dem er sich in jüngster Zeit am eindringlichsten beschäftigt hat, von dem großen Wandbilde, der fünf Sibyllen, die den „Blick ins Unendliche" richten, zurückschauen auf die „Lied"figur vom Jahre 1916, dann ist sie in Farbe, Form und Bildwert nur eine Vorstudie zu den Riesengestalten, die er 1917 geschaffen hat.

Bei der Liedfigur erscheint nämlich zuerst die blaue Kleidfarbe, ein sattes Kornblumenblau, ferner jener nahtlose Rock, der die Gestalt völlig einschließt, so daß ihr Formenumriß deutlich zur Geltung kommt, und dann die charaktervolle Steilfalte, die vom Leib ohne Unterbruch zu Boden fällt. Sie ist wie der Senkel des Maurers der alles beherrschende Kennwert für die Aufrechte; sie ist gleichsam das Rückgrat der Stirnseite; das Leitmotiv für den Bildaufbau, der Vertikalschlüssel für den ganzen Satz, durch den alle anderen Figuren nebst allen anderen Bildelementen bestimmt sind.

Die Stilisierung hat das ganze Bildwesen ergriffen, jeder Blumenstern und jeder Grashalm nehmen an ihr teil. Nun ist es eine alte Erfahrung der Kunstgeschichte, daß in Perioden starker Stilisierung der tote Stoff viel eher und mit viel gewaltsamerer Umbildung stilisiert wird, als die lebendige Natur der Menschengestalt, der Tiere und Pflanzen. Stilisieren heißt Mortisieren. Der Lebensschimmer des Wirklichen und Stofflichen wird aufgezehrt. Auch am Gewande, ja hier sogar vornehmlich, erstirbt der natürliche Wurf und geht über in die Totenstarre einer begriffsklaren Linie, in die Senkrechte, in bestimmte wellenartig wogende Kurven, in spitzwinklige Brüche, in hartkantige Grate. Fließende Faltenströme vereisen; gekräuselte Oberflächen glätten sich. Kurz, der Bewegungsreiz des Zufälligen und Mechanischen steht still und läßt nur das graphische Bild seiner Spur und Richtung in einem abstrakten System von Linien zurück. Die Erscheinung ist ersetzt durch den Begriff, und in ihm vollzieht sich die Wiederauferstehung

des stofflichen Lebens mit der Wirkung, daß Sinn und Wesen der lebendigen Form in der Ableitung und Verdichtung des Lebens mit ungetrübter Klarheit und Wesensreinheit zum Ausdruck kommen, freilich um den Preis der Wirklichkeit und der augenscheinlichen Echtheit, die dem Wilden und dem Kenner bei allen stofflich schönen Dingen gleich wertvoll ist.

Die große Lotfalte in der Mittelsenkrechten, der Vertikalschlüssel der Richtungsachsen, erscheint hier zum ersten Male. Aber es sei gleich darauf aufmerksam gemacht, daß die Steillinie, die bei altchristlichen Gestalten auf Mosaiken, bei archaischen Steinbildern und im Figurenkreise des romanischen Stiles ähnlich vorkommt, unendlich reizvoll geworden ist durch eine begleitende Wellenlinie, die gleichsam die Temperamentskurve des modernen Lebens darstellt. Da entlädt sich die ganz anders geartete Wesensart der Neuzeit. In ihr sprüht das Feuer unseres Zeitalters, das sich nicht in dem ruhigen Verlauf starker Linien verdeutlichen kann, vielmehr der zitternden Bewegungslinie elementarer Kräfte ähnelt, wie sie von wissenschaftlichen Apparaten aufgezeichnet wird.

Wir verharren, wie schon so oft im Laufe unserer Beobachtungen, wiederum auf einem Punkte in dem Lebenswege des Künstlers, der dem Blockhaus einer Schienengruppe ähnlich ist. Hier ist nämlich die Umschaltungsstelle, auf der der Entwicklungsgedanke von einem Gleis auf das andere übergeleitet wird. Er kommt her von den Sinnbildern der „Tag-" und „Nacht"gruppe, hat eben die Ergebnisse der Arbeiten an den Wandgemälden aufgenommen, zielt auf die historischen Großwerke der „Jenenser Studenten" und der „Eidgenossen", der hannoveranischen „Reformation" und bereitet etwas Neues vor. Dieses Neue ist eine Zusammenstellung aller Förderungen, die er bisher erfahren. Es gilt einen Riesenentwurf, der das Sinnbild aus dem Museumsformate in die alles übertreffende Monumentalform eines Wandgemäldes übertragen soll.

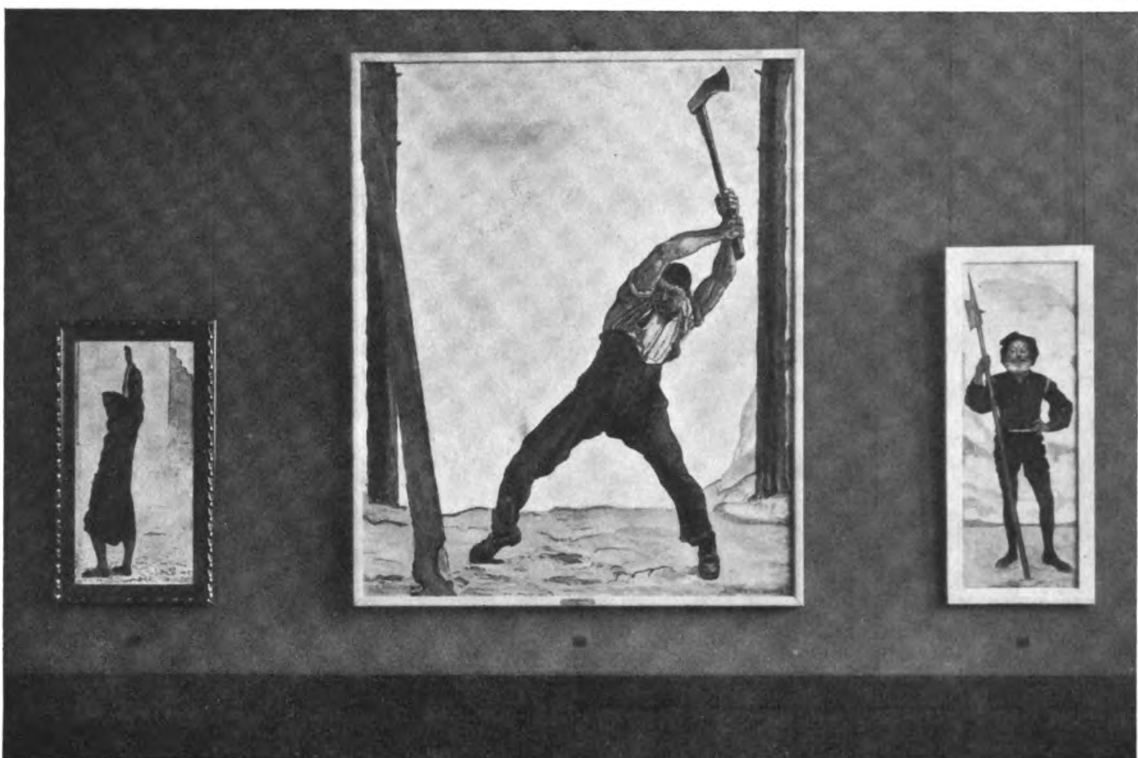
Schon bei dieser Planskizze seines Entwicklungsweges können wir erkennen, daß die drei Aufgaben, die sich gegenseitig ergänzen und fördern, ein neues Ergebnis liefern werden. Das Sinnbild, das Geschichtsbild und das Wandbild führen schließlich zu dem, wahrscheinlich wohl vorausgeahnten, aber lange Zeit noch zurückgehaltenen Ziele der Monumentalkunst. Des Künstlers Wille gibt dem Sinnbild die Großform des Wandbildes und hebt auf diese Weise die Gedankenkunst aus der Beschränkung des Tafelformates zur Höhe des stärksten Pathos empor, das ihm seinem Wesen nach zusteht, und was ihm allein das Wandbild in ganz großen Hallenräumen gewähren kann.



Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus.

Katalog Nr. 345 ff. | Gemälde in Hannover.

Studien zur „Einmütigkeit“.



Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus.

Katalog Nr. 291. 1910.

Der Holzfäller.

Wenn die Willensbestrebungen allein den Ausschlag geben für den Wert einer Künstlerlaufbahn, so ist für sie das Bild einer ungebrochen aufsteigenden Linie zu einem fernen, aber klaren Ziel der vollkommenste Ausdruck. Aber selten ist es der gerade Weg, auf dem das Ziel erreicht wird. Auch Hodlers Laufbahn biegt oft um, jedoch nicht zu seinem Schaden. Denn sie hat aus allen Krümmungen und Wendungen die Vorteile gezogen, die der Umweg bot und deren Nutzerfolg, voll aufgehäuft, dem Endgedanken zugute kommt.

Das große Geschichtsbild.

Das Geschichtsbild war schon seit den siebziger und achtziger Jahren in Verruf gekommen, und ein Mann von freiem und selbständigem Schwung hat sich dieser Aufgabe kaum mehr zuwenden mögen, weil die Massenerzeugung eine trostlose Gleichförmigkeit mit sich gebracht hatte, die von den Regierungen, Akademien und allen offiziellen Stellen gutgeheißen, vom Publikum nicht übel aufgenommen wurde, aber innerlich und künstlerisch so leer war, daß sie sich über die Höhe eines geschickten Szenenbildes auf dem Theater nicht erhob.

Es sei uns erlassen, eingehend zu schildern, wie die historische Treue als der höchste Maßstab der Bühnenregie galt, und bis zu welchem Grade die größte Peinlichkeit im Kostüm, im Bildnis, in der Örtlichkeit und Beleuchtung, in allen kleinsten Umständen der Begebenheit getrieben wurde.

Hodler — wir sahen es schon — stellt die Aufgabe auf einen neuen Boden. Er sucht das Schwergewicht allein in dem Willenswert der bewegenden seelischen Kräfte. Sein wichtigstes Anliegen ist, die dynamische Spannung der seelischen Energien aufs höchste zu steigern.

Er erkennt sie in dem Willen des Volkes.

Der Feldherrnhügel mit der schönen Zirkusgruppe von Generälen, Stäben, Adjutanten und Ordonnanzen um die Mittelfigur des Schlachtenlenkers — mag es nun Napoleon oder sonst ein militärisches Genie sein —, er verschwindet aus dem Vordergrund und hat auch in der Tiefe des Bildes keinen Platz mehr.

Die Lebensquellen eines großen Krieges entspringen dem Volke, das sein Blut vergießt. Große Feldherren werden darauf Bedacht nehmen, sie zu fassen und zu leiten, sie zu steigern und sie klug zu sparen. Aber die Energie als bewegende Kraft hat ihren Sitz in der Masse, im Volkskörper, in der Volksseele.

Aus diesem Geiste ist das Jenenser Universitätsbild geschaffen, das den Auszug der Freiwilligen zum Volkskriege gegen den Bedrücker des Vaterlandes und den frevlen Räuber heimischer Rechte und Sitten schildert. Ihr Herz glüht für die Freiheit und für das Recht, ihr Zorn trifft den Verächter deutscher Art, ihr Wille bäumt sich auf gegen den Napoleonischen Zäsarismus, der Europa wie ein Fluch traf.

Der unaufhaltsame Schritt der marschierenden Bataillone, die in Gewaltmärschen zur Front eilen, kann wohl kaum einen anderen Sinn haben als den der organisierten Volkskraft. Der Kriegsausbruch ist von jeher eine Katastrophe gewesen; in Eile und Hast spielt sich die stürmische Volkserhebung ab; sie zieht Gewinn aus der jugendlichen Überstürzung und dem Feuer der Leidenschaft. Ihre Träger sind die Gruppen des Vordergrundes, die in ihre Uniformen fahren, den Säbel umschnallen, den Tornister auf den Rücken werfen; es sind die Freischärler und Reiter, die sich auf ihre Rosse schwingen. Selbst die Tiere sind von der Unruhe ergriffen — ein einziger Schwung, der durch Roß und Mann geht. Jeder Augenblick ist kostbar.

Was den Aufbau anbetrifft, so trägt er dem Wesen des Wandgemäldes insofern Rechnung, als die breitgelagerte Wagrechte die Hauptrichtung der bewegten Kräfte festlegt. Der Horizontalschlüssel kommt zum Ausdruck vornehmlich durch die Marschlinie der Freiwilligen-Bataillone. Die Vordergruppe allerdings ist auf einen Mittelpunkt bezogen und durch die aufbäumenden Rosse an den Rändern zusammengeschlossen. Wir würden indessen dem Sinn der prächtigen Vordergruppe nicht ganz gerecht werden, wenn wir unterließen, auf die von allen Seiten ausstrahlende Unruhe der Berittenen aufmerksam zu machen, eine Kräftelinie, die also von der Kreismitte aus entgegenwirkt.

So zerfällt das Bild in zwei Teile, ohne daß eine Beziehung des vorderen zum hinteren Plane zustande käme. Auch sind die Nahgruppen so locker nebeneinander gestellt, daß eine rhythmische Gliederung nicht versucht ist.

Das Kriegs- und Schlachtenbild wird auf die Gleichung nicht verzichten können, die sich aus der Episode in bezug auf das ungeheuere Geschehnis des Volkskrieges ergibt, also der Gleichsetzung eines Teiles zum Ganzen. Die berühmten Schlachtenkartons von Lionardo und Michel Angelo bedienen sich desselben Mittels, um der Vorstellung durch den Teilwert eine Anweisung zum Begreifen der Tatsache in ihrem ganzen Umfange zu geben. Auch der Auszug der Jenenser Studenten läßt den Episoden-

charakter nicht verkennen, nur daß ihm nichts von der Anekdote anhaftet. Schließlich kommt es doch nur darauf an, daß die Hochspannung, die das ganze Volk erfüllt, in jedem Einzelteil gleich stark ist, und daher der dynamische Wert auch aus ihm abgelesen werden kann.

Viel glücklicher war der Künstler, als er in dem „Eidschwur", den er für das Rathaus in Hannover gemalt hat, die geschlossene Einheit eines einzigen Willens zum Ausdruck bringen konnte. Dies Bild war der zweite große Auftrag, den Deutschland dem Schweizer Meister anvertraute, und durch den es ihm eine Ehre erwies, die in den Kreisen gleichstrebender Meister gegenüber dem Ausländer nicht ganz schmerzlos empfunden worden sein mag.

Hodler neigt bei dem Feuer, das er der Ausdruckskunst geliehen, ganz gewiß zum fortissimo rauschender Akkorde. Welcher Schlagkraft er in der Einzelfigur fähig war, hat er mit seinem Baumfäller dargetan. Man muß sich weit in der Kunst umschauen, um eine Figur von ähnlicher Wucht zu finden, die den sausenden Axtschwung mit einer solchen Energie zum Ausdruck bringt, wie diese. Aber schließlich — es ist ein Holzknecht und nicht mehr, der vor uns seine Künste übt. Seine gräßliche Grimasse und seine klotzigen Arme machen ihn nicht liebenswerter.

Aber das Pathos eines aus tausend Kehlen zum Himmel aufsteigenden Treuschwures für Zeit und Leben, für Gedeihen und Verderben — das war schließlich ein anderer Vorwurf, als die brutale Kraft, die die Älpler, Mähder und Holzfäller, die Landsknechte und Reisläufer bei ihrer Berufsarbeit auswirken.

Die wahrhaft erschütternde Macht, die der Glaube und die Treue in sich schließen, wenn sie von der begeisternden Leidenschaft eines fortreißenden Führers zur Tat entflammt werden, ist in dem hannoveranischen Bilde so sinnfällig, daß sie weiter keines Wortes der Erklärung bedarf. Wohl aber verlockt es, die Ausdrucksmittel zu untersuchen, mit denen diese gewaltige Wirkung erreicht ist.

Mann an Mann stehen die Eidgenossen auf der Bühne. Alle erheben die Hände zum Schwur. Ein Enaksriese in der Mitte, die Linke beteuernd auf dem Herzen, spricht die Eidesformel vor, die in tiefem Ernst von der ganzen Schar nachgesprochen wird. Die Schwurhand weist zum Himmel. Die Überzeugungskraft dieser Gebärde wiederholt und verstärkt sich in ungezählten Zeugen des gleichen starken Willens.

Ehe das Auge eine Einzelheit faßt, ehe sie noch auf die herausgehobene Gestalt des Reformators in der Mitte aufmerksam wird, drängen sich zwei

Einheiten auf: die weit ausgezogene und dicht gefüllte Breite des Bühnenbodens und die über die Köpfe aufragende Massenwirkung der emporgestreckten Schwurhände! Wagrechte und Senkrechte tragen die gleichen Wirkungsakzente. Die Ausdruckskraft der einen sucht das Übergewicht über die der anderen zu gewinnen. Dazu kommt noch die dicht zusammengeschobene Massierung der Körper, die sich gleichsam zu einem einzigen Gesamtkörper zusammenschließen, um den inneren Aufruhr und den elementaren Ausbruch der geballten Kräfte zu einem erschütternden Schauspiel der Einmütigkeit zu machen. Und so nennt auch der Künstler selbst sein Werk.

Die beiden Vorentwürfe, die auf der Ausstellung zu sehen waren, geben zu erkennen, welche Überlegungen angestellt wurden, um den Reformator in der Mitte als Hauptfigur von der Masse der Schwörenden loszutrennen, und wie anderseits diese Masse selber durch zwei Einschnitte gelockert wurde, so daß sich Flügelgruppen von dem Mittelteil abheben. Die Skizzen (Nr. 345, 346, 347) geben Aufschluß über die einzelnen Zustände, durch welche die Regie zu der endgültigen Fassung sich durcharbeitete. Es galt den Masseneindruck zu wahren, ihn für das Auge dennoch zu gliedern und für die Übersichtlichkeit des Ganzen aufzulockern. Von vornherein entschlossen war der Künstler über das Steilmotiv der aufgereckten Gestalten und der hochgestreckten Schwurhände. Offenbar war er dafür von lange her innerlich vorbereitet, denn hier war ihm Gelegenheit geboten, das Stakenmotiv der Gleichsetzung mit einer unüberbietbaren Füllung geistiger Energie zu laden. Wie er der Gleichsetzung des immer wiederholten Elementes durch einen vielfachen Wechsel der Stellungen, unterstützt durch eine ebenso gleichmäßige Reihung und Gegenreihung der Farben, begegnet und dadurch den toten Punkt im Prinzip des Parallelismus überwindet — das zu beobachten bleibe als dankbare Beschäftigung jedem überlassen, der auf das Bild mit eindringlichem Eifer näher eingeht.

Innerhalb des vor unseren Augen ausgebreiteten Lebenswerkes ist der „Eidschwur“ als Ausdruck einer seelischen Einheit eine Höchstleistung. Sie beruht ganz und gar auf der Ausnützung der Grundsätze, die sich Hodler im Laufe dreier Jahrzehnte geschaffen hatte.

In erster Reihe bekundet das Bild eine Entladung von Kraft, die trotz des feierlichen Augenblickes und der tiefen Ergriffenheit an brutaler Rücksichtslosigkeit nicht ihresgleichen hat. Es darf wohl hierbei im Vorübergehen auf die Rolle aufmerksam gemacht werden, die das Motiv der Ergriffenheit von den frühesten Anfängen an in seinen Werken gespielt hat. Man würde nicht übertreiben, wenn man es als den Mittel- und Kern-

gedanken seiner Figurenmalerei anspricht. Von dem leisesten Schauer der Andacht bis zum höchsten Ausbruch des Außersichseins, der schon an die Übermannung der Ekstase streift, hat er alle Zustände seelischen Ergriffenseins dargestellt. Als echter Figurenmaler großen Stils, der er ist, hat er den seelischen Brennpunkt für alle körperlichen Äußerungen in Gebärden und Taten mit einem so starken Vorstellungsinhalt gefüllt, daß er trotz der Vielzahl seiner Arbeiten nirgendwo eine tote Stelle zu bereuen hat. „Leben" heißt für ihn „ergriffen sein". Und hier liegt auch die romantische Wurzel seiner Kunst.

Aus seinen schriftlichen Bekenntnissen könnte man leicht die Meinung ableiten, daß für ihn der Begriff des Parallelismus, wie er ihn nennt, der schöpferische Ursprung des Bildaufbaues geworden sei. Er ist nur ein äußerlicher Grundsatz der Gliederung, den er indessen mit der gleichen Rücksichtslosigkeit betont. Durch ihn hat er sich von der verhätschelnden und verhudelnden Übertriebenheit freigemacht, mit der der Individualismus das Einzelwesen als die Krone der Schöpfung gefeiert hat. Durch ihn dringt er ein in die gerechte und ausgleichende Anerkennung der Masseneinheit, die aus ungezählten gleichartigen Wesen besteht, unbeschadet der vielfachen Verschiedenheit der Einzelreize, mit denen auch der ärmlichste von allen Erdensöhnen ausgestattet ist. Obgleich es sich hierbei um einen ästhetischen Grundsatz handelt, ist er dennoch von einem wahrhaft sozialen Geiste erfüllt. Er ist es, durch den der Künstler sich zu der Gleichberechtigung bekennen lernt, die er dem Einzelwesen in dem Gesamtorganismus des Kosmos und daher auch des Kunstwerkes zubilligt.

Aber — und das ist der dritte Grundgedanke seiner Kunst — das Einzelelement in der Formel der Gleichsetzung, die er besonders in dem Stakenmotiv, im Landschaftlichen wie im Figürlichen, im Räumlichen und Ornamentalen verwertet, wäre geistlos und tot, wenn nicht die Bewegung erst das Leben aus ihr herausholte. Wiederum durchläuft er alle Grade der Erregung. Er vermag den leisen Regungen scheuer Seelen ebenso gerecht zu werden, wie den gewalttätigen Ausbrüchen der Leidenschaft im völligen Außersichsein. Auch für dieses Gebot seines Dreitafelgesetzes ist er nicht müde geworden, immer neue Formen zu erfinden. In dem Kanon aber seiner Erfindungen nimmt diese hocherhobene Schwurhand einen besondern Rang deshalb ein, weil sie der ruhig gestrafften, bolzgrad-unbewegten Standfigur einen allerstärksten Ausdruck der Innerlichkeit abringt, und zwar in der steilen Lotlinie, die von der Sohle bis zur Fingerspitze die menschliche Gestalt zu einer lohenden Fackel der Leidenschaft macht.

Blick in die Unendlichkeit.

Vom Jahre 1915—1916 stammt die erste und zugleich größte Fassung vom „Blick in die Unendlichkeit“. Die Benennung enthebt das Bild der bequemen Deutung irdischer Vorgänge. Sie trägt die Gedanken zu einem weiten Flug in das All. Der Künstler nimmt, indem er das Wort vom Blick in die Unendlichkeit ausspricht, das Wesen eines Mannes an, der von hohen Dingen reden will. Ein Rätselwort ist gefallen. Mit Spannung wird die Antwort erwartet. Es entsteht jene quälende und endlose Pause, in der sich Verlegenheit, Verblüffung und angespanntes Nachdenken zu einem Höllentanz die Hand reichen. Nun hat der Meister seine Freude daran, von den Gesichtern mit den hochgezogenen Augenbrauen den Wirbel der Empfindungen abzulesen, während der Rätselsinn die Köpfe umnebelt. Er hält die Blicke an der Spitze seines Zauberstäbchens fest und läßt das tönende Wort schwirren und summen, wie eine Glocke, die angeschlagen wurde und langsam ausklingt. Doch, ist es nicht ein Vorwitz, bei Gemäldebetrachtungen erst den tönenden Titel und dann das redende Bild zu Worte kommen zu lassen? Der Name des Bildes soll immer nur eine Hilfe für denjenigen sein, der sich bei der Betrachtung sonst keinen Rat weiß. Im übrigen ist sich ein gutes Bild immer Antwort genug, und wenn es gar nicht reden will, so befolge man Schopenhauers berühmtes Rezept und warte noch eine Weile länger, bis es uns „gleich einem Fürsten anspricht“.

In Wahrheit und Wirklichkeit ist auch dieses orphische Gemälde nur ein neuer und vielleicht letzter Werkstein zu dem Problem der Figurenkunst. Bis an die Grenzen des mit Augen und Sinnen Begreiflichen ist die menschliche Gestalt zum Träger einer seelischen Sehnsucht gemacht, die sich in der Feierlichkeit einer Offenbarung gibt. An Haupt und Gliedern sind die apokalyptischen Wesen nur Empfindung und zitternder Glaube.

Und nun ist es ein Vorgang künstlerischer Logik, wenn die unberedten Organe des menschlichen Leibes gegenüber dem vernehmlichen Ausdruck des Antlitzes zu einer streng stilisierten Unterordnung ornamentaler Art umgebildet werden, daß alles Leben sich in der Beredsamkeit des Gesichtes sammelt, als wolle es mit Engelszungen reden, die Säulenleiber aber verstummen. Von der Brust abwärts ergreift die Linie das Wort, gleichsam nur in der Begleitung. Ihr rieselnder und unruhiger Verlauf gibt in der Art gotischer Formsprache einen Zeichensinn für die nervöse Seelenfülle, die in dem Körper lebt. Sie hält das Gegengewicht gegen die führende Bedeutung, die aus dem Gesicht spricht. Schließlich verdeckt sie

durch ihre aufdringliche Stilisierung die Verlegenheit, die die hohen, unbewegten und gestreckten Formen des Unterkörpers dem Bildner bieten, der nur nach organischem Ausdruck für Geist und inneres Leben trachtet. Ganz offenbar ist er an der inneren Klippe seines Vorwurfes gescheitert. Das Riesenmaß der Leiber ist nur halb beseelt. Es ganz zu füllen, war die Form zu groß und der Starrsinn der parallelen Ordnung zu unempfänglich.

Doch gehen wir nicht an der Frage vorüber, woher der Meister bei soviel Meisterschaft über die redende Form die Berechtigung zu dem Titel nimmt, der die Aufmerksamkeit von dem Bilde ablenkt und in die unsinnliche und unwirkliche Richtigkeit einer Fiktion führt. Denn der Blick ins Unendliche ist eine Phrase, eine blutleere, aber tönende Phrase. Mehr nicht. Kann ein Zweifel darüber bestehen?

Es ist die romantische Phrase der französischen Kunstdichtung. Victor Hugo ist der Vater dieser hochgegriffenen Begriffe, die er mitten in die blühende Bildersprache seiner Verse hineinstreut. Sie fallen jedesmal aus der Tatsächlichkeit der Schilderung heraus, kalt, scharf, spitz. Sie zerschmelzen, wenn man sie mit den warmen Fingern lebendigen Gefühles ergreift, wie Eisnadeln, die aus einem hohen und unergründlichen Himmel der Abstraktion herabfallen.

Der Franzose kann ihrer nicht entraten. Sie tragen und heben sein Bewußtsein, sie geben den Klang einer tiefen Bedeutung inmitten der heitern und sachlichen Lebhaftigkeit seines Wesens und vermögen auch das Kleine und Vergängliche auf Augenblicke in die Höhe eines ewigen Sinnes zu erheben.

Nun, Hodler hat sich von diesem Wortspiel der französischen Rhetorik bestechen lassen. Der eigentlichen Bedeutung seiner Kunst tragen diese Künste keinen neuen Gewinn zu.

Indes zurück zum Bilde selbst.

Der Maßstab ist so ungeheuer, daß er eine Fernsicht voraussetzt, die in gewöhnlichen Museumssälen nicht erreichbar sein kann. Ist das Bild aus der Apsis einer Basilika herausgenommen? Hat es im Tempel einer theosophischen Gemeinde seinen Platz gehabt? Ist es bestimmt für das Auditorium maximum eines philosophischen Professors? Oder ist es wirklich, wie uns der Katalog belehrt, gemalt, um in die Wand des Treppenhauses im Zürcher Kunstmuseum eingelassen zu werden? Es bleibe dahingestellt, welche von den verschiedenen Fassungen für diesen Zweck ausersehen ist.

Aber wie dem auch sei, ist es denkbar, daß der Rätselsinn eines solchen Bildes gelöst werden soll von dem auf der Treppe hin und herflutenden Besucherstrom? Und wenn die fünf Riesengestalten ein nachdenkliches Gemüt mitten auf der Stufenbahn zum längeren Verweilen veranlassen sollten — wird sich dann der Nachdenkende wie eine Klippe im Strome der Auf- und Absteigenden behaupten müssen oder gar auf ihre Rücksicht rechnen sollen?

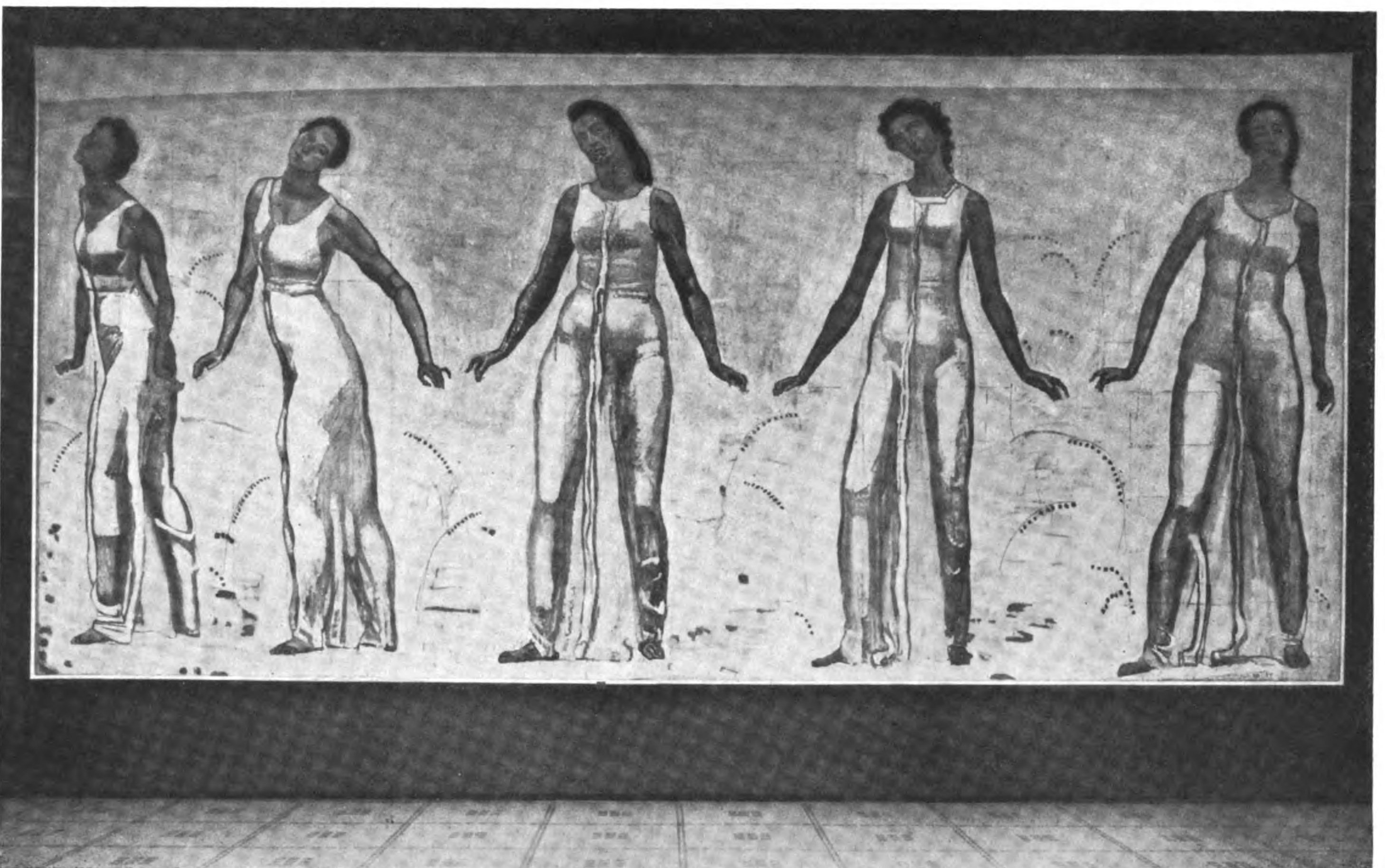
Dann ist am Ende doch wohl die Fünfergruppe nur Wandfüllung und figurales Ornament, und es bedarf gar nicht des Hieroglyphenernstes auf dem Aushängeschild.

Aber — und das ist kein geringfügiges Bedenken — ist man nicht gewahr geworden, daß die übermenschlichen Größenverhältnisse der sibyllinischen Frauen die Wirkung der Ornamente auf den Rahmen der Wände Pilaster und Gesimse völlig aufhebt und den ganzen Raum aus dem Gleichgewicht bringt? Die Bogen, die Treppenwangen, die Gesimse und Deckenfüllungen sind aus ihrer wohl abgemessenen Beziehung herausgebracht. Weder nach vorwärts, noch nach rückwärts, weder beim Hinauf noch Hinab ist es möglich, den richtigen Standpunkt zu finden, den die Bildeinheit erforderlich macht. Mag der „Blick in die Unendlichkeit" in den sehnsüchtigen Seelen Schwindel erregen, so ergreift er auch den Hilflosen beim Aufstieg zu den oberen Sälen plötzlich vor dem blauen Wunder dieser fünf Seherinnen. Er bleibt stehen, und aus seiner Gemütsruhe herausgerissen, beginnt er sich in den Tiefsinn ihrer Augen zu versenken.

Wie oft begegnet man den gröbsten Verfehlungen gegen die Zwangsoptik, die ein jedes richtig konstruierte Bild in sich trägt; daß der Blick des Beschauers sich zu diesen fünf Säulenfiguren erheben muß, und nicht zu ihnen heruntergleiten darf, am allerwenigsten aber zwischen hoch und tief wechseln sollte, das wird jedem klar, der die langgestreckten Hälse und die stark verkürzten Stirnen betrachtet.

Doch damit mögen sich diejenigen auseinandersetzen, die die Verantwortung für Bild und Platz tragen.

Wenden wir uns zu dem Hauptstück größter Fassung, das in dem Hauptsaal der Ausstellung ebenfalls einen unmöglichen Platz angewiesen erhalten hatte. Die Verlegenheit, in die sich der nach einem richtigen Standort Suchende versetzt sah, war um so qualvoller, als es der Künstler hatte geschehen lassen, daß die edlen und ausgereiften Werke seiner früheren Zeit von dieser jüngsten, aber gewaltsamsten Frucht seiner Muse ohne Erbarmen um die ihnen gebührende Wirkung gebracht wurden.



Katalog Nr. 398. Teilansicht von der Ausstellung F. Hodler, 1917, Zürcher Kunsthaus.

Blick in die Unendlichkeit.



Im Besitz von Dr. A. Francke, Bern.

Studienkopf

zum „Blick in die Unendlichkeit“.

Es wäre indessen ungerecht, die Ungunst der räumlichen Verhältnisse, wie sie im Kunsthause bestanden, auf Rechnung der künstlerischen Absicht zu setzen. Seien wir gerecht und suchen wir die Antwort auf die Frage nach dem Mißverhältnis des Bildes zu seiner Umgebung in der Größe des Stiles selbst. Hodler ist — um ein kühnes Wort zu wagen — über die Schweiz hinausgewachsen. Wo sind die hohen Räume und feierlichen Ordnungen, um dem Bilde die architektonische Aufstellung zu geben, nach der es verlangt? Welches Museum kann ihm eine Stätte geben, die der hehren und hochgegriffenen Feierlichkeit voll entspräche? Ja, ist es nicht klar, daß ein gleichgesinnter Baumeister erst die Raumgröße schaffen muß, die das Bild mit einem Rahmen und den Betrachter durch weite und hohe Fernsicht mit der inneren Erwartung versehen kann, um den Formgehalt zu erschöpfen, den der Maler dem Bilde gegeben hat? Der ganz große Stil in jeder Kunst verlangt nach der hochgemuten Unterstützung aller Schwesterkünste.

Wer sind die Fünf, die den Blick in die Unendlichkeit tun? Es sind geisterfüllte Frauen, die in feierlicher Säulenordnung nebeneinander stehen, alle insgesamt von der gleichen Sehnsucht erfüllt.

Dem Mittelalter waren diese Seherinnen nicht unbekannt. Die Kunst hat sie oft dargestellt. Giovanni Pisano hat ihnen an den Kanzeln von San Giovanni fuor civitas in Pistoja die lieblichste Gestalt verliehen: Mädchen von schlankem, gothischem Reiz, empfänglich für jeden Eindruck aus der irdischen Welt, aber ebenso für das Walten übersinnlicher Einflüsse. Sie sind die Trägerinnen göttlicher Botschaften, die Auserwählten des weiblichen Geschlechtes, denen prophetische Gabe um den Preis des irdischen Glückes verliehen wurde. Die Sibyllen kehren alsdann in dem Kunstkreise auch der Renaissance im deutschen Norden wie im italienischen Süden immer wieder, bis sie durch Michel Angelos Hand an der Sixtinischen Decke einen Ehrenplatz erhalten, der ihnen für alle Zeiten gewahrt bleibt. Sibyllinische Wesen bilden auch hier vor unsern Augen den Reigen, dessen Fünfzahl der Ordnung Michel Angelos entspricht.

Wir brauchen nur an den tieferregten Ernst der römischen Prophetinnen und ihren grübelnden Eifer zu erinnern, um uns sofort der anderen Art bewußt zu werden, die diesen Geschöpfen unserer Zeit eigen ist. Es soll nicht auf einen Vergleich der Erscheinungen hinauslaufen — denn die sixtinischen Sibyllen dulden keine Nebenbuhlerinnen neben sich — aber um einen Anhalt zu gewinnen, und sei es auch an der Majestät dieser allerhöchsten Wesen, mag sich die Erinnerung auf sie lenken. Dann wird es

möglich sein, die pythische Tiefe zu erfassen, aus der dieser Blick in die Unendlichkeit sich emporhebt. Er ist Sehnsucht aus schmerzlichen Fesseln, er ist Hingabe an ein unbegreifliches Schicksal, er ist Demut gegenüber der Notwendigkeit eherner Gesetze; er ist Schmerz und Hoffnung zugleich, die sich mit dem Doppelflügelschlag des Glaubens und der Verzweiflung erheben, um in der Unendlichkeit den Friedensstern zu erreichen. „Steigt auch das Riesenmaß der Leiber weit über Menschliches hinaus“, so bleibt doch unverkennbar, daß sie weit mehr zum stummen Dienst des Duldens, als zur königlichen Macht des Herrschens bestimmt sind. Man wird sich leichter über ihre Form und ihren Geist klar werden, wenn man dem Hinweis Folge gibt, den Körperbau und Gewandstil nahelegen, und an den sakralen Symbolismus denkt, der die Apsisfiguren auf den Mosaiken altchristlicher Kirchen zum Gefäß göttlicher Gedanken gemacht hat. Dann erst springen die unruhigen und nervösen Merkmale ins Auge, durch welche die moderne Linie wie ein zitternder Halm erscheint gegenüber der festen Straffheit des altchristlichen Stiles. Und dennoch ist eine zwingende Gewalt in ihrer übermenschlichen Erscheinung, die durch das einheitliche Blau der schmiegsamen Gewänder den schwesterlichen Verband um so eindringlicher macht. Denn sie werden in der Vorstellung ihres menschlichen Wesens allmählich verlustig und nehmen die geschlossene Ordnung von ragenden Säulen an, so stark ist die überpersönliche Wirkung der nebeneinander aufgereihten Gleichartigkeit in Form und Farbe, Wuchs und Wille, in tieferfüllter Ergriffenheit und im Weh seelischer Schmerzen. Was jeder einzelnen von ihnen bestimmt ist zu tragen, vergeht, weil das gemeinsame Schicksal gleich einem vielstimmigen Chor laut wird. Die Gegenwart der übermenschlichen Wesen verdrängt die Frage nach ihrer Herkunft und ihrem Leid. Sie entstammen dem Unbegreiflichen und erfüllen Sinn und Auge nur durch die Zahl und die Gleichung. Aus ihnen sucht der erstaunte Blick die begreiflichen Beziehungen zu einem sinnbildlichen Inhalt zu erraten, der sich nicht als billige Weisheit preisgibt, sondern die Form des Geheimnisses bewahrt, um durch Zeichen zu sagen, was Worte nicht sagen können.

So gehören die Sibyllen der Unendlichkeitssehnsucht auch in das Kapitel der Phänomenologie des Geistes, wie denn die Kunst am allerwenigsten der Gedankenwelt Hegels entraten kann, um die Ausdruckskraft des Sichtbaren und Wirklichen zu erfassen als einen Hinweis auf die schaffende Macht des Geistes, der nach immer neuen Formen sucht, um seinen Schöpferwillen zu betätigen.

Nun fällt uns die beruhigende Gewißheit zu, daß es der deutenden Aufschrift nicht bedarf, um den inneren Wert der Erscheinung zu erklären, wenn wir auch das zugeflüsterte Wort des Meisters hinnehmen, um den Rätselsinn der geisterfüllten Form zu erraten. Allzu deutlich sagt das leere Nichts des Hintergrundes von der Raum- und Zeitlosigkeit der Erscheinung, und die auf eine Floskel zusammengeschrumpfte Linie des verbindenden Ornamentes, daß der Geist, der sich in dieser hehren Fünfzahl offenbart hat, nicht von dieser Erde ist.

Inhaltsverzeichnis.

Verzeichnis der Abbildungen.

Schriften über Ferdinand Hodler.

Baud-Bovy: La semaine littéraire. 1917, 7 et 14 juillet, n° 1227 et 1228.

Bender, Ewald: Die Kunst Ferd. Hodlers. „Morgen", Wochenschrift für deutsche Kultur, 1909, Nr. 1, Charlottenburg.

Berlepsch, Hans Eduard von: Abwehr. Offener Brief eines in Deutschland lebenden Schweizers an F. H. München, Komm. G. Müller, Herbst 1914.

Burger, Fritz: Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart. München, Delphin-Verlag, 1913.

Geßler, Albert: Ferdinand Hodler. Kunst für Alle, Jahrgang 16, Heft 16. München 1901, Bruckmann.

Gräf, Botho: Hodlers und Hofmanns Wandbilder in der Universität Jena. Jena, Diederichs, 1910.

Günzburger, Louis S.: Auktionskatalog der Sammlung L. S. G. mit Vorwort von Joh. Widmer. München, Hugo Helbing, 1913.

Haberfeld, Hugo: Ferdinand Hodler. Kunst für Alle, Heft 5, 1911, München.

Katalog der Hodler-Ausstellung Zürich 1917 mit Vorwort von W. Wartmann.

Klein, R.: Ferdinand Hodler und die Schweizer. Berlin, internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur, Berlin 1909.

Maeder, Dr. A.: Ferdinand Hodler. Rascher, Zürich 1916.

Mairet, Alexandre: A propos de Ferdinand Hodler. Genève, Atar, 1913.

Mühlestein, Hans: Ferdinand Hodler. Ein Deutungsversuch. Weimar, Kiepenheuer, 1914. Das Buch ist mir unbekannt geblieben.

Rosenhagen, Hans: Ferdinand Hodler-Genf. Deutsche Kunst und Dekoration. Darmstadt, Februar 1906.

Servaes, Franz: Ferdinand Hodler. Velhagen & Klasings Monatshefte, Jahrgang 29, Heft 1, 1914.

Trog, Hans: F. Hodler. Erinnerungen an die Hodler-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus Sommer 1917, mit 16 Tafeln. Zürich, Rascher & Cie., 1918.

Vogt, William: Autour d'un grand peintre de mon temps. Genève, Atar, 1909.

Wartmann, Wilhelm: Zeichnungen von Ferdinand Hodler. Jahresbericht der Zürcher Kunstgesellschaft 1912.

Wartmann, Wilhelm: Ausstellung im Kunsthaus Zürich. Vollständiger Katalog. Zürich 1917.

Wartmann, Wilhelm: Siehe Katalog.

Weese, Artur: Ferdinand Hodler. Bern 1910, A. Francke.

Widmann, Fritz: Erinnerungen an Ferdinand Hodler. Schweizerische Bibliothek 1. Zürich, Rascher & Cie., 1918.

Widmer, Johannes: Siehe Günzburger.

Widmer, Johannes: Ferdinand Hodler. Pages d'art, April—Mai 1916.

Photographien von der Hodler-Ausstellung, die die ganzen Wände mit ihrem Bilderschmuck wiedergeben, sind bei der Leitung des Zürcher Kunsthauses käuflich.

Schriften von Artur Weese.

Baldassare Peruzzis Anteil an dem maler. Schmucke der Villa Farnesina. Studien und Forschungen zur Kunstgeschichte I, hrsg. von A. Schmarsow. 8°. Leipzig 1894 . . . . M. 3.—

Weese und Aufleger, O.: **Mittelalterliche Kunstdenkmale Bambergs. Der Dom zu Bamberg.** Mit geschichtl. Einleitung von A. Weese. München 1898. Fol. (60 Lichtdr. mit 1 Bl. und 13 S. ill. Text.) 2 Abteilgn. à M. 30.—

Der schöne Mensch in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Der Stil in den bildenden Künsten und Gewerben I. Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten, Bd. II. München, G. Hirth, 1899—1900 . . . . H. F. M. 25.—
4°. 240 Taf. mit 54 S. ill. Text . . . . . . in Mappe M. 18.—

Franz Stuck [S.-A.]. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1903. (31 m. Abb. u. 3 Heliograv.) 41×31 cm . . . . M. 12.—

Renaissance-Probleme. Bern, A. Francke, 1906. (76) gr. 8° . . . . . Fr. 1.20

Die Bildnisse Albr. v. Hallers. Bearbeitet unter Mitwirkung von Johs. Bernoulli, Wolfg. Fr. v. Mülinen u. Heinr. Türler. (283 m. Abb.) 33,5×26 cm. Bern, A. Francke, 1909 . . . . Fr. 40.—

Ferdinand Hodler. Bern, A. Francke, 1910. 76 m. 1 Farbendr. u. 13 Autotypien. Lex. 8° . . . . Fr. 5.—

Die Caesar-Teppiche im histor. Museum zu Bern. Bern, A. Francke, 1911. (23) 47×32 cm. Mit 4 farb. Tafeln 47,5×70 cm Fr. 24.—

München; eine Anregung zum Sehen. 2. Aufl. Berühmte Kunststätten. Bd. 35. Leipzig, E. A. Seemann, 1911. 8° (253 m. Abb.). Lwbd. M. 4.—

Die bern. Kunstgesellschaft 1813—1913. Festschrift zur Feier ihres 100jähr. Bestehens. Von A. Weese u. [Karl] L[udwig] Born. Bern, A. Francke, 1913. (147 u. 20 S. m. Abb.) Lex. 8° . . . . . Fr. 12.—

Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik im 13. Jahrh. 2. Aufl. Lex. 8°. 156 Abb. auf 106 Tafeln in Mappe (XIX. 355 S.). Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 10. Heft. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1914 . . . . M. 45.—

Skulptur und Malerei in Frankreich vom 15.—17. Jahrhundert. 1. Heft. Handbuch der Kunstwissenschaft, begr. v. Prof. Dr. F. Burger. Neubabelsberg, Akadem. Verlagsgesellschaft Athenaion, 1917. Lex. 8°. Mit Abb. und 1 farbigen Tafel . . . . M. 2.—

Rubens, der große Flame, ausgew. u. eingel. von Prof. Dr. A. Weese. Delphin-Kunstbücher. München, Delphin-Verlag, 1917. 22 S. mit 24 Bildern auf 12 Tafeln . . . . M. —.80





